الصورة على...

عتبة الألفية الثالثة

■ د.عفيف البهنسي*

أمام التحولات الهائلة التي تمت خلال القرن العشرين في نطاق الفن، كان لا بد من الاعتراف أن صفة الفن لم تعد محددة ثابتة كما كانت عليه قبل ذلك القرن، بل إن هذه الصفة التي كانت تميّز العمل الفني بكونه إبداعاً تشكيلياً ثابتاً متصلاً بعالم ثابت، لا بد أن تتغير بعد أن أصبح العالم، بجغرافيته، وثقافته، واقتصاده، أكثر تحركاً من أي وقت مضى. بل أصبح من الصعب التمييز بين واقع اليوم وواقع الأمس، واقع اليوم الذي انفصل تاريخياً عن ماضيه لكي يدخل غمار التحولات التي لم يعد لها حدود في عوالم الاتصال والسياسة، عالم التراكم المعرفي.

لقد عجز القرن السابق عن لملمة أطراف التحولات التي اعترت الصورة، لكي تؤسس على هذه المحاولة الصعبة، مفهوماً جمالياً قادراً على تأويل تلك الصورة العدمية، وقادراً بالتالي على الإجابة عن سؤال صعب: ما هو القادم بعد الحداثة؟.

تحديات الحداثة:

كانت الحداثة بدعة فكرية جمالية جاءت من موقع محدد هو أوربا أو الغرب الذي بنى بدعته هذه على أنه القطب الثقافي الوحيد في العالم، والقادر على توجيه بدعته متفرداً إلى جميع مناحي الإبداع، دون أن يكون ثمة جدار حاجز قومي أو عقائدي، يمكن أن يحد أو يداور. هذه البدعة الطاغية.

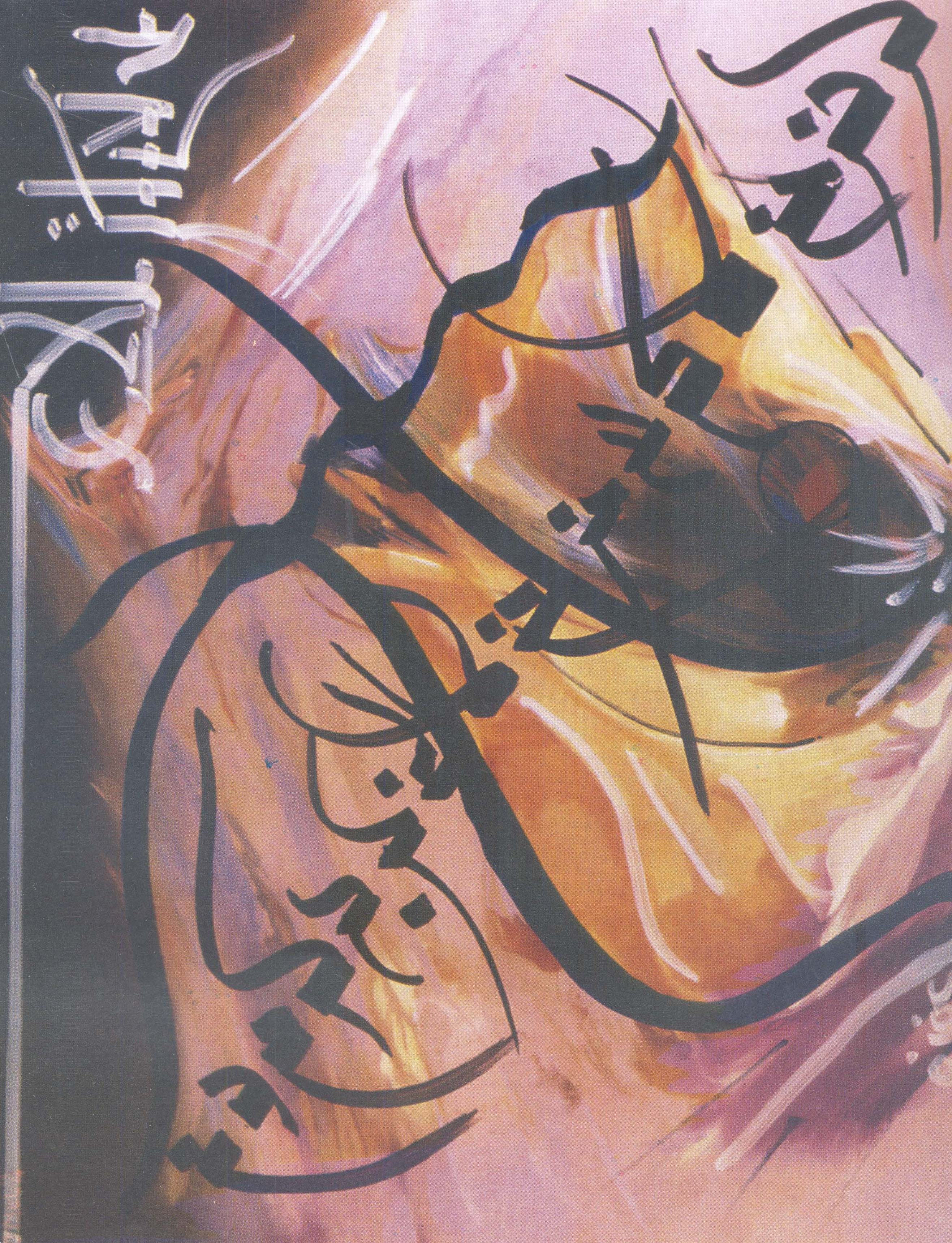
ولم يكن سهلاً مواجهة تحدي الحداثة، ذلك أن فهم الآخر الذي تمثل في العقيدة الراسخة، أنه مجرد طاغية سياسي، لم يميّز تماماً ما إذا كانت الحداثة داءً ذاتياً يفتك بحضارة ذلك الآخر الطاغي، أم أنها ألغام موجهة تستطيع أن تفجّر كياناتنا الفكرية والحضارية، بوصفها العائق الأكثر شراسة في مواجهة التحدي الذي وصف مؤخراً على أنه إرهاب، إذ اختلط مفهوم التحدي بالصراع، ومفهوم المقاومة بالجريمة.

جبهة القيم الإنسانية:

ولكن وعلى الرغم من سيطرة القطب الواحد، التي أسست تغييراً كبيراً في جيوفيزيائية العلاقات الدولية، كان علينا اليوم أن نفهم أن هذه السيطرة القطبية الواحدة، ليست قدراً قابلاً للاستمرار، وأن ثمة ما هو قادر على تفتيتها وشطرها عن طريق إعادة النظر في فهم العلاقة بين الذات القومية وبين الذات الأخرى، فهماً لا يقوم على أساس القوة التي ليست لها حدود، بعد أن امتلكت زمام سلاح الدمار الشامل القادر على القضاء على الكوكب الذي نعيش فوقه نحن والآخر. بل يقوم على أساس القيم الإنسانية التي تستطيع أن تحد مفاعيل القوة، بما تملكه من إرادة وانتماء وطموح، تماماً كما تمّ في دول الشرق الأقصى التي أصبحت مثالاً يحتذى، في تعبئة الثروة المعرفية القومية، والتعامل بها بواسطة مستحدثات العقل الالكتروني.

---

* باحث سوري في تاريخ الفن والتشكيل العربي المعاصر.



الصورة بوصفها نقطا رقمية:

لم يكن عالم الرقميات (الديجيتال) بدون جذور تمثلت في أعمال النقطيين من أمثال ولز Wols الذي لجأ إلى البقعية بوصفها سديم الشيء، يترك للمتلقي أن يستنبط منه مظاهر كونية لم يقصدها المؤلف، يترك للمتلقي أيضاً أن يرى العالم كله في حبة رمل كما قال ذات مرة الشاعر الإنكليزي بلاك.

وتنتقل البقعة لكي تصبح خطاً عريضاً أسوداً عند سولاج Soulage أو خطوطاً متوازية عبثية عند هارتونغ Hartung.

وعلى نقيض هذا التنقيط، كان غوتز Gotz ينقل الألوان بفرشاة بحجم المكنسة وكان ماثيو Mathiew ينقلها بفرشاة بحجم المعسفة ثم وصلت البقعية إلى مرحلة الاستغناء عن الفرشاة عند بوللوك Pollock.

منطقة العمل الكثيف:

لقد انتقلت الصورة التشكيلية إلى منطقة العمل الكثيف، وكان سبب هذا الانتقال تكاثف المعرفة الإنسانية لتنفيذ عمل فني جدير بهذه المعرفة المكثفة. ،

وإلى جانب هذه الكثافة المعلوماتية الجماعية، كان ثمة كثافة مخيالية فردية، لم تعد محدودة بالاتجاه الميتافيزيقي أو السريالي أو التجريدي، بل وصلت إلى حدود ما بعد المستقبل، إلى ما بعد المتوقع والثابت فيزيائياً.

تم ذلك في العالم من خلال التعامل مع معجزات الكمبيوتر، ولا بد أنه يسير وئيداً في مجال الصورة أيضاً والتي أصبحت أداة طيعة بين يدي هذا الكومبيوتر.

نهاية القواعد التقليدية:

لقد انتهى عصر «الشيء بذاته» واستطاع هذا الجهاز في مجال الصورة، أن يخلق أشياءً متطرفة، ولم يعد بإمكان الفن التقليدي في أبعد متاهاته التجريدية أن يجاري هذا الجهاز في ابتكار أشياء جمالية ترفض أن تكون موضوعاً يحتذى من المصور أو النحات أو المعمار، لأنها كانت بذاتها أشياء وموضوعات بوقت معاً، مؤلفة من شبكة بالغة التعقيد من الخطوط والألوان والحجوم. وأصبح السؤال هل انتهى عهد جميع أشكال وأنماط الفن قبل الألفية الثالثة ؟، وهل انتهت جميع الوسائل السابقة ؟، القلم والريشة واللون، ونحن نمارس لعبة الغرافيك في ذلك الجهاز الساحر، الذي يستوعب ملايين الألوان بدرجاتها و شياتها وكثافتها وشفافيتها ، وبخميلتها العاكسة أو الجافة.

التحايث بين عقلين:

ثمة سؤال آخر ،هل أصبحنا قادرين على التخلي عن العقل الإنساني المحدود، لكي نستسلم إلى ذلك العقل الذي يحتوي ذكاءً يتجاوز ذكاء البشر جميعاً متضامنين، ونقتصر على ممارسة لعبة شاطرة تقوم مقام الخيال، وتعتمد على الصدفة والتجربة، أو على المهارة في تحريك المفاتيح دون الاعتماد على أية نوطة أو دليل مسبق.؟

هل علينا أن نهجر محترفات التصوير نهائياً، لكي نلتجئ إلى ركن مظلم يسيطر عليه جهاز يتمتع بذكاء اصطناعي خارق، قادر على تحقيق إبداعات لا حدود لها، لمجرد أننا نتمتع بمهارة عالية وخبرة متفوقة في تحريك صور تلك الشاشة لخلق عمل فني غير متوقع يسيطر عليه «الروبوت» وليس العقل الإنساني الفردي، يسيطر عليه المحوّل الرقمي ديجيتال ، يحاول استغلال الإشارات المجردة عن طريق تجزئتها سعياً وراء تحويل الصورة إلى نقطة ضوئية ذات درجات متعددة من اللون ، ينتج عنها منظومة من الخلايا الضوئية التي تعبر عن صورة لم يمسسها قلم ولم تفترش بعد لوحة أو جداراً.؟

ذكاء الآلهة والمهارة:

أخيرا وليس آخرا ، أعلن عالم التقنيات عن ظهور أجيال من الآلات المفكرة، هذه الكيانات التي حلّت محلّ البشر يتجاوز ذكاؤها ذكاء الآلهة الأسطورية، قادرة على التعلم والاكتساب المعرفي، والمشاركة والاستدلال والوصول أيضاً إلى الوجدانيات والمشاعر، وعلى استخلاص الملامح المميزة دون عون أو تدخل.

كان من الممكن أن نشكك نحن في نهايات القرن الماضي، بجميع التطورات التي ستمارسها المعلوماتية، ولكننا ونحن نقف على عتبة الألفية الثالثة، نجد أنفسنا على العكس أمام تحول خطير جداً في جميع آليات الحياة التي نعيشها، وفي جميع

وسائل هذه الآليات. وستحمل الصورة العبء الأخير من هذا التعبير الحاد، بعد تغيير هائل في نظم الفن التشكيلي،وأصبح من يملك المهارة والكفاءة المعرفية لاستعمال ذلك الجهاز، بقصد تنفيذ صورة ما، هو الفنان المبدع الذي يعترف به القرن الجديد، والقادر على استدراج جميع طاقات هذا الجهاز، والتي لم تحدد بعد أبعادها وحجمها التشكيلي.

جمالية الصورة الهاربة من المؤلف:

نحن إذن في حال غموض مكثف، نحاول تنظير جمالية الصورة القادمة إلينا على (سطح المكتب) الذي يتصدر الجهاز الساحر. وأي نظرية جمالية أو فلسفة جمالية تستطيع أن تضع أسسها، بعيداً عن صورة اعتمدت على خيالنا وانفعالاتنا، وعلى المعادلات النفسية والاجتماعية التي كنا نمارسها ونحن نمسك بزمام الريشة بملء كفنا وأصابعنا، و كنا نضخ الألوان من الأنابيب المعبأة، بكل ثقة ومسؤولية، ثم نؤسس عملاً فنياً مجسداً ينتقل إلى المعارض، يحمل اسمنا،ودورنا،ورؤيتنا،مع اعترافنا بحق المتلقى الكامل بتأويل أو رفض هذا العمل.

نحن إذن على أبواب عالم جديد للصورة، يتخلى عن جميع المقومات التي اعتمدها منذ العصور الحجرية حتى عهد الحداثة، لكي يعتمد على مقومات علبة صغيرة أو صندوق محمول على حضننا، يتحدى خيالنا وذكاءنا، ويتحدى تقاليدنا وأخلاقنا.

نعم لقد كانت الصورة وسيلة للتعبير عن الكمال والجلال، عن المحبة والخير والسلام، من خلال المقدرة الإبداعية التي تجعل الجمال صيغة هذه المثل الإنسانية.

و كانت الصورة جسراً يحمل مواقف وأهداف، ترتبط بالروحي والمادي في الحياة. ترتبط بالمجتمع والثقافة والاقتصاد. وكان باستطاعة عالم الجمال من كانط إلى بومغارتن وحتى أدرنو أن يضع هيكل فلسفة ما يسمى جمال الصورة أو الشكل الفني.

اللون من أجل ذاته:

قال بول كلي ذات يوم "أنا اللون" وقالت أوكييف" باللون أستطع أن أعبر عن أشياء لا أسماء لها ".

هذا اللون الذي يشكل الصورة، ناقلاً هوية الفنان التشكيلية، انتماءه، أسلوبه، تطلعاته. كيف نستطيع التعامل معه من خلال مكتنزات ذلك الصندوق أو العلبة الذكية الخارقة، التي تختزن ملايين الألوان المحايدة، المستقلة بذاتها والمتشابكة مع النقاط والخطوط واللوالب؟. كان اللون شيئاً مختزناً في عدسة العين، ثم أصبح مختزناً في مجاهل الصندوق.

لم يعد اللون وسيلة للتعبير عن شيئ ما، بل للتعبير عن ذاته، كلون قادر حسب براعة صاحب الصندوق، أن يكون شيئاً لا وجود له في الطبيعة. هكذا إذن، لقد حقق هذا الجهاز جميع طموحات الفنانين الثوار خلال القرن الماضي، الذين بحثوا في لوحاتهم عن صورة تمثل شيئاً لا وجود له في الواقع والتاريخ والوجدان.

الصورة موسيقى:

طموح آخر ابتدأ بتحقيقه المصور في القرن الماضي، هو إدخال الحركة على الصورة أو على المنحوتة الملونة أو غير الملونة. لقد كانت هذه المحاولات تعبيراً عن فك عقدة الفنان التشكيلي، التي جعلته خلال تاريخ الفن كله، أسير السكون والجمود، حتى ولو احتال على البعد الثالث بالمنظور الخطي أو الهوائي منذ عصر النهضة.

ولقد باشر التعبير عن الحركية جماعة الانطباعية المحدثة في بداية القرن الماضي، وبدت أكثر وضوحاً مع موندريان Mondrian وكوبكا Kupka ودولوناي Delonay ومدرسة الباوهاوس Bauhous .ثم تجلى بقوة وبجرأة عند جماعة الأوب آرت Optical Art أي الفن البصري وعلى رأسهم فاساريللي Vasarelly.

كما ظهر الفن السيبرماتي Cybermatique في أعمال المصور شوفر Schoffer والنحات كالدر Kalder.

ولكن طموح الفنان، كان منازعة الموسيقى خصائصها الصوتية و الحركية ، طالما أنها تعتمد على مدرجات صوتية واحدة تحاكي المدرجات اللونية الطبيعية كما يقول بول كلي.

كان دمج الصورة بالموسيقى هاجساً افتراضياً فهل يصبح مآلاً تشكيلياً مع بداية هذه الألفية؟!.

لقد تبين لعلماء النفس أن ثمة إدراكاً مزدوجاً يمارسه

الإنسان منذ طفولته الأولى،تتحول فيه الصورة إلى لحن،أو يتحول اللحن إلى صورة..

ثمة خطاب مباشر تعرضه الصورة على العين،بدءاً من التأثير العقلي إلى التأثير الخيالي.وتتحول الصورة من مجموعة أشكال إلى مجموعة معان،ومنها إلى مجموعة إيقاعات وأنغام.

ولقد تبين أن ما يعيق هذا التحول،هو الأفكار الثابتة التي فرضتها الثقافة التقليدية،من أن الصورة تعبر عن أشياء،وأشياء فقط،مهما كانت خلفيتها فكرية أو خطابية أو تقريرية. ولكن الصورة إذ تعبرعن معانٍ،فإن تجلى هذه المعاني يمكن أن يتمّ عن طريق الصوت أو عن طريق التشكيل.

مرة أخرى يصبح صندوق الدنيا، أي الكمبيوتر أكثر قدرة على دمج الصوت بالصورة ،وأكثر قدرة على إعادة الصورة إلى ماهيتها،من حيث هي لغة مجردة،ترفض أن تكون حكاية،أو خطاباً،أو فلسفة.ترفض أن تكون صورة ناسخة،صماء،بكماء مكبلة بقيود الشكل الذي سيطر على إدراكاتنا وذكرياتنا.

العودة إلى الموضوع:

أراد معارضو الحداثة أن يستعيدوا حضور الواقع في أعمالهم، وكان على آندي وارهول A.Warhol أن يستعين بمبدأ الشرائط المصورة، وكانت لوحته عن مارلين مونرو نموذجاً تابعه آخرون. ولكن فرنسيس بيكون Bacon أراد أن يصور ذكريات الموضوع والواقع، وليس الواقع ذاته. ولم تقف الدعوة إلى الواقع عند هذه الحدود، بعد أن تذكرت ما قام به دوشان عندما قدم حاملة قوارير على أنها عمل نحتي، وليس من واقع أشد واقعية من الواقع ذاته فكل شيء يتحول إلى مشهد أو صورة.

كان كوزوث Kosuth أشد تقليداً له، إذ قدم منتجاً فنياً كما يدعي ممثلاً بكرسي واحد حقيقي، ثلاث كراسي اعتمدت على صورة فوتوغرافية.

وهكذا ابتدأ الخلل ينتاب بنية الصورة وكتب دوفال Duval "أصبح الفن الجديد يقدم إدراكاً جديداً للعالم، بمفهوم جديد للفن".

الصورة والشيء بذاته:

ويتساءل منظرو الصورة في الألفية الثالثة مرة أخرى عن مفهوم الصورة، ومعنى الفنون البصرية، هذا الاصطلاح الذي سرى وكأنه العنوان المناسب لجميع أشكال الصور والمنحوتات التي يقدمها المؤلف.

لقد تخلى دوشان Duchamps، منذ بداية القرن الماضي عن آلية الفنون البصرية، وعن المؤلف الحقيقي للصورة المسطحة أو الفراغية.فرأى أن الشيء في ذاته، بوصفه جوهر الصورة، لا يحتاج لاستنساخ، طالما أنه هو موضوع العمل الفني. وأنه من الممكن ومن العدل أن نترك الشيء بذاته يقدم نفسه للبصر، إذ كلاهما الشيء بذاته والبصر الشخصي، يتفاعلان في ساحة الفن، وأن دور المؤلف أن يضع إطاراً حول الشيء بذاته، كما كان يفعل ليوناردو دافنشي عندما أراد أن يبحث في الواقع عن شيء بذاته، يراه من خلال بصر المتلقي بواسطة ورقة مفتوحة على مستطيل، نرى من خلاله ، مشهداً، أو وجهاً أو أي شكل. هذا الفن الذي يعتمد على البصر، يضع المؤلف خارج عملية التذوق وهي علاقة جدلية بين المتلقي وبين الشيء.

لقد أوضحت الواقعية الجديدة أن جميع الأعمال التي قدمها المؤلفون عبر تاريخ الفن، لم تكن إلا محاولة يائسة لنقل الشيء بذاته. وتضخم هذا اليأس حتى وصل إلى حافة التجريد أو إلى تقديم لوحة عذراء بلون واحد، أو بدون لون، ويكفي أن نحرق قسماً منها، أو نجرح بشفرة وجهها.

مبررات الصورة:

إن جميع أشكال المنجز التصويري التي كانت شائعة عبر تاريخ الفن كله، لم يعد لها مكان في مفهوم الصورة مع بداية الألفية الثالثة، وكانت مقدمات هذا الانقلاب، واسعة في القرن الماضي الذي ودع الألفية الثانية. وبات السؤال مؤكداً، هل فقدت الصورة مبرراتها الموضوعية، منذ ظهور آلة التصوير الشمسي، حتى ظهور آلة الكمبيوتر؟.

وهل تخلى المؤلف نهائياً عن دوره تاركاً للمتلقي اختيار الصورة، من الواقع مباشرة، طالما أن الفن يعتمد على بصره وبصيرته هو ، وما على المؤلف إلا أن يضع توقيعه تحت ما التقطته شبكية المتلقي من صورة افتراضية؟.

بصرية المتلقي:

إن جميع الأشياء بذاتها، لا مرئية في البداية، ولكنها تصبح



مرئية بفعل المتلقي، ويبقى هدف الصورة أن تحقق متعة بصرية وتأملية عند المتلقي، وليس عند المؤلف الذي يغادر مؤلَّفه بمجرد الانتهاء من صنعه، وإن كل ما نتحدث عنه من تداعيات، ومفهوميات، وخداع بصري، يبقى من شأن المتلقي، وهذا هو معنى الفن البصري Visual الذي أراد أن يلغي تصنيف الفنون وقد رأى أن الفن التشكيلي أو الشكلي، يعني الصورة التي ينتجها المؤلف ، أما الفن البصري، فيعني الصورة التي ينتجها بصر المتلقي . وهكذا فإن «كل إنسان فنان»، وأن أية شريحة بصرية هي منجز فني.

إلغاء عصر الصورة:

وإذا كانت الصورة صيغة معرفية، فإن قراءة الواقع تبقى أكثر مصداقية لتحقيق المعرفة الصرفة، البريئة من إسقاطات المؤلف النفسية أو الاجتماعية، وبخاصة بعد أن تخلى المؤلف عن الموضوعية التي تساعد على المعرفة والفهم.

لقد سعى المؤلف أن يتخلى للمتلقي عن دوره بجرأة عجيبة ، ولكن المتلقي وجد نفسه فجأة أمام مسؤولية بناء فن لا يحمل مفهومه، فليس مجرد الإبصار ينتج فناً مهما اعتمد هذا الإبصار على الخيال والوهم وحلم اليقظة، فهل رغب المؤلف أن ينهي عصر الصورة، بعد أن حاول أن يلغي دوره في بنائها؟.

إن جميع دلائل الاتجاهات الحداثوية التي ظهرت في القرن الماضي تشهد على هذا الإلغاء، وأصبح الحديث عن ما بعد الحداثة ملجأ لإنقاذ الصورة من العدمية، ولم يستطع القرن الماضي أو الألفية الثانية في أواخر سنواتها، أن تشهد ولادة فن ما بعد الحداثة، فهل تحمل الألفية الثالثة ولادة فن منتقل من العدمية إلى الوجود ؟!...

لا بد للإجابة على هذه الأسئلة الصعبة، من تحديد دور الصورة في هذا العصر الجديد الذي يحمل مفهوماً جديداً مرتبطاً بنظام عالمي جديد، وبعولمة تخترق كل الجدران والحدود.

الصورة بوصفها لغة عالمية:

مهما كانت الظروف الصعبة المقبلة معقدة ومهما أصبح التلفاز سبب نكبة الكتاب، وأصبح الكومبيوتر سبب نكبة تجار الصور كما يقال ، فإن الصورة تبقى مهاداً لمنجز جمالي، فالأشياء بذاتها، والطبيعة تبقى منجزاً ميتافيزيقيا وفيزيقيا ولا تشكل منجزاً فنياً إلا بالفرض.

فالمؤلف لم يقضِ نحبه كما يقول بارت، بل لا بد من عودته سليماً معافى، بكامل جاهزيته الإبداعية، مستقلاً عن جميع المنجزات التقنية وسيداً لها. بوعيه، وخياله، وثقافته.

ومازالت الصورة سبيلاً للمعرفة الموضوعية والمستسرة الغامضة، عن طريق ما تقدمه من رمز ودلالات .لقد حلت الصورة محل اللغة التي قسمت العالم إلى إثنيات ، وقوميات، وأصبحت الصورة لغة عالمية تحمل الخطاب المقروء على اختلاف الألسنة والأعراق. وتحمل بالإضافة إلى دلالاتها، جمالية مبتكرة ليست منسوخة عن جمالية الواقع والطبيعة.

وسيكون باستطاعة الصورة بوسائلها الجديدة التي تجاوزت الرقعة الثابتة (ورقة أو لوحة)، أن تدخل البيوت كلها، وتخاطب الأعمار والأجناس على اختلاف مستوياتهم في الثقافة والوعي، إذ أصبح القمر الصناعي يقدم المتحف الافتراضي ،الذي ابتدأ الحديث عنه أندره مارلو، على أوسع نطاق وبوقت واحد إلى جميع القارات، أليس هذا الانتشار المتكافئ دليلاً على تحقيق عالمية الصورة، ليس بوصفها لغة فقط، بل بوصفها موجودة في كل بيت من بيوت البشر في العالم . ألا يحقق ذلك تواصلاً إنسانياً ومعرفياً يقوي الأواصر. ويحقق حواراً مستديماً، يحد من التفاوت والتعارض والصدام.؟

ستقوم الصورة عبر الشاشة بدور عالمي أكثر فاعلية من دورها التقليدي، وستصبح أكثر ضرورة بعد أن أوحت الحداثوية بانهيارها ونهايتها . في الألفية الثالثة ستعود الصورة إلى الحضور في معرض مستمر متحول وشامل حاملة إشارات ورؤى وخصائص متميزة ومتعددة بتعدد ملايين الإرساليات التلفزيونية والمعلوماتية، والتي لم تعد محصورة في غرفة مغلقة، بل انتقلت إلى جيوبناو ناقلاتنا.عن طريق استغلال الخوارزميات لإنتاج برامج مثلSoftimage لينقلها الإنترنيت وقد تصلنا بأبعاد ثلاثية 3D.

هكذا أصبح بوسع الصورة أن تقضي على الهيمنة التي توحي بها العولمة أو النظام العالمي القطبي، لأنها تقوم على التعددية، طالما أنها تعني الإبداع الذي تميز بالشخصانية.

تستطيع الصورة أن تدخل إلى أبعد مجالات التلقي وأن تستقر في أعمق الشبكيات البصرية، حاملة أنماطاً من التجارب



المعبرة عن خصوصيات العالم، وقادرة على تحقيق التواصل والحوار بين الأفكار والأحلام والقيم، مهما ابتعدت المسافات الحضارية والإتنية. أصبحت قادرة على تحويل الصورة من نقل الجزء إلى نقل الكل، بوصفها صورة كونية كوزموغرافية تتجاوز اللغة التي مازالت عامل تفكيك الكونية البشرية، بل هي تتجاوز الإشارة المخصصة لكي تبدو صيغة هيروغليفية، تؤسس لقراءة عالمية مشتركة، قادرة على جعل الدلالات المتنوعة محمولة على لغة تشكيلية، تتفوق على الكلمة التي لم تستطع نقل الواقع الموزع مختلفاً في جميع أنحاء العالم. وعوضاً أن تكون الوسيلة التقنية التي استغلت – قبل الكومبيوتر- لتفكيك الواقع وفصله عن الصورة، أصبحت المعلوماتية قادرة وبقوة سحرية على إعادة تشكيل الواقع من خلال صورة قادمة من جميع أطراف العالم، لكي تستقر على جميع الشاشات بوقت واحد.

لقد أراد الحداثيون إثبات فشل الصورة المنتمية للواقع والموضوع من أنها نقل زائف، وخداع للحقائق، وهيمنة على الخيال، وحصار للتأويل والتذوق، دعائية في قراءة المنجز الفني.بل وصلت الحداثة إلى دائرة الاستعمار الجمالي للتعبير عن جمالية كولونيالية، ولم تعد الصورة وسيلة للمعرفة أو طريقاً للتنوير كما كانت سابقاً، بل أصبحت طريقاً للتعارف مع الآخر بعد الاعتراف به كصنو، مهما كان حجمه الجغرافي أو الثقافي صغيراً.

المتحف الافتراضي:

أن مفهوم المتحف الافتراضي الذي تمثله اليوم وسائل المعلوماتية، يجعل الصورة تحتل المكانة الأولى، ليس بوصفها ناقلة للفكرة، أو الموضوع فقط، وهذا من شأن الصورة الإعلامية، بل بوصفها ناقلة للهويات الثقافية وللجماليات المختلفة، وبمعنى آخر فإن العولمة الصورية تبدو أكثر قرباً من مفهوم العالمية، لبعدها عن أن تكون مجرد سلعة، ولأنها آية فنية مرغوب بها رغم تعقدها.

وتبقى الصورة بوصفها لغة عالمية قادرة على تجاوز جميع أفخاخ العولمة الاقتصادية والسياسية، وقادرة بالتالي على تجاوز الصراع الإيديولوجي، بجعلها الحوار الجمالي هدف الصورة دائماً.

تعددية المكان بعيداً عن المركز:

لعل فكرة المكان أو البعد الجغرافي، والتي كانت عاملاً لتفكيك الوحدة الجمالية للصورة، لعلها تصبح، في نطاق فاعلية المعلوماتية الجديد، عامل توضيح لمبادئ علم جمال جديد يقوم على التنوع والخصوصية، وهي الخصائص الأساسية لمفهوم الإبداع . ولكن يبقى دور المعلوماتية في هذا العصر ملتبساً، ذلك أن الأجهزة التي تمتلكها مازالت تقودها إدارات بعيدة عن الثقافة، قريبة من الإعلام والتوجيه السياسي، ووسيلة لغسل العقول والقضاء على الذاتيات.

السلطة التي تحتكر وسائل المعلوماتية، تتجه إلى السوق الأبعد عن الثقافة، لأنها مرصودة أصلاً، إمّا لغايات إعلامية تجارية نفعية، أو لأهداف سياسية توجيهية.

ويبقى أمر تحرير هذه القدرة المعلوماتية الخارقة من النوازع والأهداف التجارية والسياسية، واستغلالها في نصيب أوفى لأغراض ثقافية وفنية، السبيل الصحيح لإعطاء الصورة حقها البديعي والإبداعي الكامل في حقول المعلوماتية المختلفة، وحقها في أن تكون تراكماً ثقافياً قادراً على مجاراة التحولات الشاقولية والانفجارية، التي شهدها العالم خلال قرن كامل على الأقل.

وحقها أن تكون من ضمن تركيبة العصر التقني والمعلوماتي المتطور بلا حدود، وبذلك تصبح الصورة أكثر قرباً من الواقع، ولكنه واقع متغير بشكل انفجاري.

الصورة المرتقبة والتاريخ:

الصورة الجديدة إذن، لن تكون إلغاءً لتاريخ الفن، ولن تعترف أبداً بموت المؤلف أو بجهالة المتلقي، كما أنها ستعيد الاتصال بمفهوم الفن، متجاوزة القطيعة التي وصلت إليها الحداثة. ولكن لن يكون بوسعها أن تدوس بأقدامها آثار تلك الحداثة. ستكون الصورة الجديدة ممثلة لحداثة الحداثة.

صحيح أن الحداثة القديمة كانت صفحة مضطربة من صفحات تاريخ الفن، لكنها صفحة معبرة بشكل صريح وجريء، عن واقع العصر المضطرب الذي نمت وترعرعت فيه. لقد عاصرت زمن تجاوز المتناهيات، المتناهي بالحجم والسرعة. وكان عليها أن تسم خطواتها بميسمه، وهي ليست مسؤولة عن

فشلها أو انحرافها، ليست مسؤولة عن القطيعة والعدمية، لأن هواء العصر الذي كانت تعيشه ومناخه، كان قد ولّد أبعاد صورتها المهتزة، التي أورثت القلق والرعب على مصير الفن.

المحيط باتجاه المركز وليس العكس:

نعم كانت أوربا مصدر صناعة تحولات الصورة خلال قرون طويلة، ولم تعترف صراحة بمصادر أخرى في الشرق العربي أو في أقصى الشرق أو أقصى الغرب، إلا بكونها مصادر تاريخية لم يبقَ منها إلا الأثر الميت الحي.

واستقر في ذهن قادة المعارض السنوية والبيناليات أن الصورة الشاهدة على عصرها، هي الصورة المرتبطة بعصر أوربا فقط. ولكن في نطاق المعلوماتية العامة لم يعد مكان واحد محدد يمكن أن يكون مصدراً قطبياً لتحولات الفن. صحيح أن مركزية الإعلام الذي احتكر المعلوماتية مازالت جاثمة في لندن أو نيويورك، قادرة على غسل العقول وتشويه المثل، ولكن في مناخ تعدد مصادر صناعة التحولات، فإن المخيط سوف يتفوق على المركز، أو على الأقل سوف يحد من سطوته واحتكاره وقطبيته، وسيحقق معرفة جمالية بينية تستمد جذورها من هويات حضارية متنوعة لا بد من الاعتراف بخصوصيتها.

الخلاصة:

إن أهم عامل يعيد للصورة دورها التاريخي في التعبير عن الجمال، هو القضاء على القطيعة والانفصال ، وهذا ما تسعى إليه محطات المعلوماتية المنتشرة في جميع أنحاء العالم بكونها قادرة على إيصال رسالتها إلى أبعد مدى، مخترقة جميع الحواجز والألغام التي يزرعها أعداؤها. ومحققة عالماً من التناص Intertextuality. لسهولة قراءة الصور بلغتها التشكيلية العالمية، وبخصوصيتها الجمالية، عبر وسائل الملعوماتية.

وفي الوقت الذي قادت فيه الميديا عملية الترغيب بالحداثة، ومؤامرة تبرير العدمية والعبثية، فإن المعلوماتية بوصفها الآلة الأكبر طموحاً لتحقيق صناعة الميديا، ستقود عملية المصالحة والحوار والتعارف بين جميع أشكال الصور والجماليات، وفي بينالي البندقية الأخير كانت أكثر عروض الصورة مقتصرة على العرض بواسطة الميديا : الكومبيوتر وأفلام الفيديو وشاشات العرض، وأصبح الكلام عن الميديا التي تلتهم المؤلف، وسيلة الثورة الرقمية لتحقيق مصالحة بين أطراف العالم، على حساب المركز الذي شغله الاستغلال الإمبريالي لهذه الثورة.

لقد حققت المعلوماتية جميع طموحات النزعات الفنية السابقة، البصرية والحركية والمفهومية والتنصيب، ونقلت الصورة إلى حيّز جديد تتجمع فيه الحواس والأجناس، لتشتمل على الصورة، والحركة، والصوت.

مفهوم التداخل هذا تحدث عنه رولان بارت، كما تحدث عن مفهوم الإزاحة فوكو وديلوز.

وسيثبت الفن الجديد، فن الألفية الثالثة، أن ما بعد الحداثة ليس اتجاهاً لتأكيد الحداثة أو تصحيحها، بل هو مجال لإعادة الفن إلى قواعده الثابتة. فالصورة ليست شيئاً مبتذلاً ممسوخاً، أو معدوماً، بل هي حضور مشخص لمعنى الفن وقد استعاد صفته كلغة عالمية ، لكي ينتشر عبر العالم في نطاق صالة عرض افتراضية موزعة في جميع أنحاء الكوكب ، مرسومة بفأر الكومبيوتر، ملوّنة بأصابع حلت محل أنابيب اللون، متجلية على شاشة تحكم في تجميع رقمياتها، العقل والخيال والصدفة والارتجال، بوقت واحد.

* * *

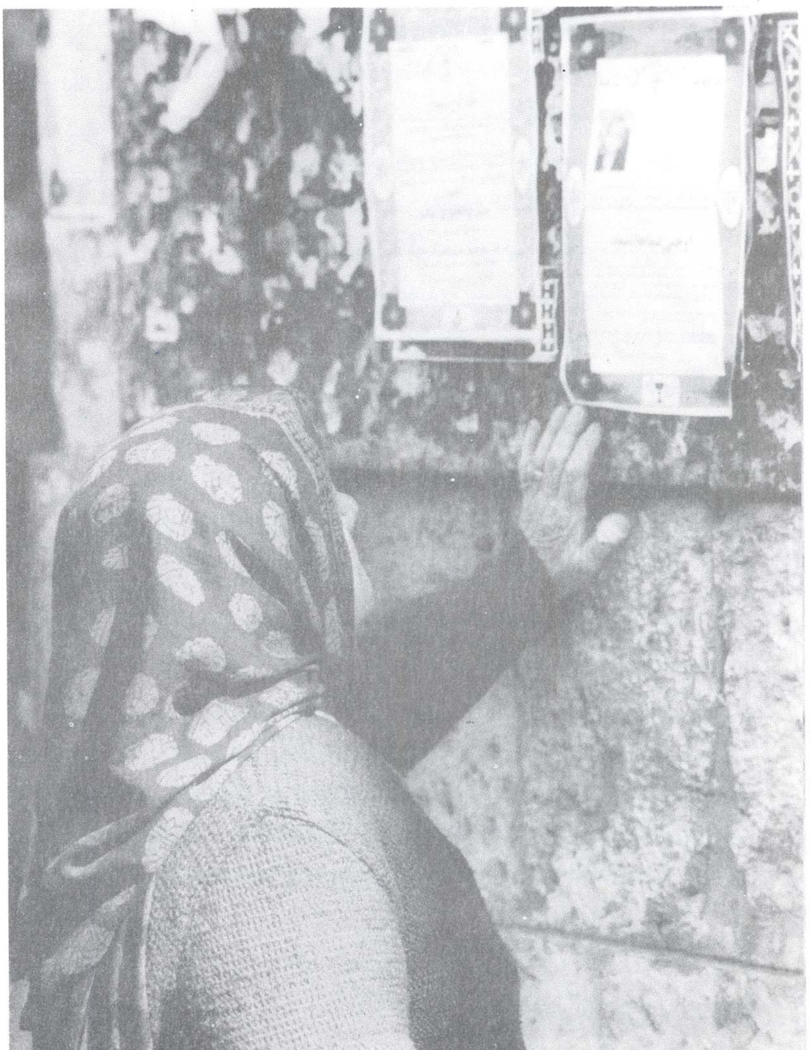
المراجع:

- ريجيس دويري: حياة الصورة وموتها - ترجمة فريد الزاهي- الدار البيضاء 2002
- Hofstatter: Peinture. Gravure et dessin contemporains Paris 1972
- Moles: Art et ordinateur - Tournai - Belgique 1970
- P. Con way: Preservation in the digital world - Washington D.C 2003

المعايير الفنية...
للوحة الفوتوغرافية

أنطون مزاوي*

رقم (5)



1- مكونات اللوحة الفوتوغرافية:

تعتمد اللوحة الفوتوغرافية على تكافؤات وعناصر متعددة الدلالات والمعنى، حيث يفهم العمل الفوتوغرافي من خلالها على أنه سلسلة من الارتباطات والعناصر والرموز المتصلة بالتعبير .

إن الترميز في الصورة الفوتوغرافية هو إعادة صياغة لعدد من الأفكار المجردة والمحددة في أي موضوع يعالجه الفنان الفوتوغرافي.

ويعتبر العنصر المثبّت في الصورة اختصاراً للحركة أو الحالة. وتثبيتاً لها في لحظة معينة بحيث يرتبط التعبير المراد من الصورة بمعنى محدد، لكنه قابل للفهم بطرق مختلفة نسبياً بين المتلقين. ويُنتج ارتباط المعنى لدى المتلقي بالصورة ارتباطاً بين الفكرة والموضوع، الأمر الذي يؤدي إلى انتقال العلامات المسجلة على صفحة الصورة من التعبير المجرد إلى حيز الدخول في المضامين.



* محامي وفنان فوتوغرافي.



رقم (4)

2- تطور آليات التعبير في الفن:

إن تطور الصياغة والمواضيع والطروحات والمضامين هو أمر بديهي في تاريخ الفنون عامة. وفي الفن الفوتوغرافي فان اللغة فيه تطورت وتنامت وطرحت أبعاداً جديدة وأفكاراً ومعايير اختلفت بين زمن وآخر، هذه المعايير الفنية تختلف باختلاف الحالة الفنية العامة. فأحياناً تكون متوافقة مع الخط العام في هذا الفن وأحياناً منحرفة عنه، وتكرار هذه الانحرافات في الفن في اتجاه واحد تخلق معياراً آخر في طريقة العمل الفني، ويجب النظر إلى ذلك بتجرد ودون معايير مسبقة وأفكار جامدة، بل يجب احترامها إن هي تعاطت مع العمل الفني بأسلوب راق، وآليات تطورية منهجية تحترم الذوق العام وإنسانية الإنسان.

أما ما ينحرف عن هذا المعيار المتحرك فانه يخرج عن نطاق الفن وتغيب عنه ملامح الأسلوب أو الطريقة أو المدرسة... ويغدو مجرد صور حدسية انفعالية شخصية ليس إلا.

ولا بد لمحاكمة العمل الفني من معرفة العلامات الجمالية والإبداعية فيه، هذه المحاكمة تحتاج إلى معايير تحدد ماهية العمل، واتجاهه بشكل عام. إن العرف الفني الذي يسود في مرحلة ما من عمر هذا الفن، يشكل الرادع الأدبي للفنان المبدع، يراعيه من خلال الرؤى والأفكار التي يفرغها في صوره. وهذا العرف يشكل حدود المعايير الفنية في العمل، وغيابها يؤدي حتماً لانهيار الحدود، وتمييعها بين العمل الفني الإبداعي والأعمال العرضية ، وهذا الواقع يؤدي إلى إفراز بعض الصور غير اللائقة فنياً والمشوهة عن العوالم المحيطة بنا.يفرضها أناس إشكاليون لا يملكون نظرة موضوعية وجمالية للحياة ولا يستطيعون صياغة عمل فني قادر على نقل التعبير والإحساس بالواقع، وهم عاجزون عن إفراز المضمون على نحو لائق يتفق أو يتماشى مع جماليات الفن. وبالتالي فان ذلك يعزز تجارب ضحلة أكثر فأكثر، ويؤسس لظهور أشخاص غير لائقين للدخول في مجال العمل الفني. وهم الذين يوجدون الإشكالية الكبرى في تمييع هذه المعايير، بل وظهور معايير مشوهة عن الواقع المعاش، فتغدو صور هؤلاء المصورين أو (أشباه المصورين) غير واقعية. بل صور مغايرة للواقع ، هذه الصور تقع في ذهن المتلقي وتشكل التباساً كبيراً لديه سواء في المضامين، أو في أسلوب الطرح المعتمد في العمل الفوتوغرافي.

إن قراءة اللوحة الفوتوغرافية تقارب كثيراً قراءة وتحليل النص. فقراءة هذه اللوحة إنما تكون من خلال تحليل للعناصر المؤلفة لها، ومدى استطاعتها التعبير عن الفكر المطروح فيها والذي سعى الفنان لإظهاره، وهي بذلك تقترب من تحليل النص الأدبي.

لكن الفرق الكبير بين هذين النوعين من التعبير يكمن في إن النص يحتاج إلى محاكمة عقلية وزمن طويل لتكوين الصور في ذهن المتلقي. في حين تستطيع اللوحة الفوتوغرافية الوصول إلى المشاهد في زمن قصير، لا يتعدى زمن الملامسة البصرية لها. وهنا تكمن خطورة الصور الملتبسة التي تصل بسهولة إلى ذهن الناس الأمر الذي يمهد لإشكالية كبيرة ألا وهي تكوين صور مشوهة في ذهنه وتمهد لتكوين معايير مشوهة عن العوالم المحيطة بإبراز المساحات السلبية، مما يجعل هذا المشاهد يلتفت عن الجوانب الايجابية أو الجميلة في هذه العوالم وتتكرس في ذاكرته تلك الجوانب السلبية أو المعايير الملتبسة والمختلطة.

3- سيميولوجيا الفن – تطبيقات على الفن الفوتوغرافي :

السيميولوجيا هي طريقة تحليلية لعناصر ومفردات العمل الفني ودلالاتها ومعانيها. وهي دراسة موضوعية بعيدة عن الانفعالات الحدسية والعفوية الناتجة عن التعاطي المباشر مع الأعمال الفنية. ولكل عمل مفردات خاصة، وهذه المفردات تكون بشكل أو بآخر لغة كامنة تحمل دلالات وعناصر هذه اللغة البصرية الراقية.

إن منظومة العلامات التي يراعي الفنان وجودها في لوحته الفوتوغرافية والتي يؤكد على مكانتها تشكل عناصر الإبداع لديه، وتركيزه (أي الفنان) على هذه العلامات والعناصر وإظهارها في الشكل النهائي للعمل، يشكل اللغة الإبداعية لديه. وهي التي تميز عمله الإبداعي عن أعمال الآخرين أولاً، وعن الأعمال الملتبسة والمشوهة ثانياً. والفنان الحقيقي قادر على خلق الدلالات من روح الأشياء التي تعبر عنها ضمن علاقات وطروحات يقدمها في عمله الفوتوغرافي بحيث يستطيع


رقم (1)

المشاهد إدراكها بصرياً. دون حاجة لأي شرح مرافق.

بناء على ما سلف، فان محاكمة الأعمال الفنية وإفرازها عن الأعمال العرضية والاعتباطية، التي تعتمد على المصادفة والحدس والانفعال المتولدة لدى المصور عن الواقع ليست بالأمر العسير.

ذلك لأن قراءة متأنية للعمل الفوتوغرافي، تؤدي إلى البحث في قدرة هذا العمل على خلق حوار داخلي بين عناصره، فهو (أي العمل الفني) إن كان قادراً على خلق هذا الحوار ولا يحمل فصلاً أو تشويهاً للعناصر وكانت دلالاته قادرة على نقل التعبير المراد- فإننا ولا شك أمام عمل فني.

ويضاف إلى ذلك عنصر هام وهو قدرة هذا العمل على خلق الحوار مع المتلقي بمجرد المشاهدة ضمن معايير العرف الفني الذي يرقى بالذائقة الفنية لتحييد الرؤى المشوشة الناجمة عن بعض الأعمال غير اللائقة والتشويش البصري الناجم عن إيقاع الحياة الاستهلاكية التي تبتعد عن الفن عموماً لا بل تقدم فناً مشوهاً وملتبساً.

إن الصراع بين الغث والثمين عملية مستمرة لا منتهية فالفنانون المبدعون لا يقبلون العمل إلا إذا حقق غايتهم الإبداعية، فهم لا يعرضون إلا أعمالاً لائقة للعرض تتماشى مع العرف الفني بخلاف المصورين العرضيين الذين يعرضون أي مشهد ثبتوه على صفحة لفيلم أو شريحة الكاميرا الرقمية مهما كانت الخروقات الجمالية أو الفنية فيه، فتكون أعمالهم العرضية (كما ذكرنا سابقاً) سبباً في تكوين ذائقة بصرية مشوهة لدى المشاهد العادي لا يستطيع معها تحييدها، بخلاف الفنانين التي تعد أعمالهم سبباً في ارتقاء الذائقة الفنية في المجتمع. لكن ضعف القوة الشرائية لدى هؤلاء النخبة الفنية عموماً تساهم بالإقلال من إمكانية عملهم ذلك لأن هذا الفن يحتاج إلى وسائل ومعدات وتجارب وإبداعات ينوء كاهل هؤلاء الفنانين عن حملها غالباً لأنهم لا يرضون إلا بالأعمال الكاملة قدر الإمكان. هذه الأعمال تحتاج إلى الكثير من التجارب والنفقات مما يؤدي إلى ابتعادهم أو قلة ظهورهم على الساحة الفنية، لصالح المصورين العرضيين الذين يعرضون أي نتاج لهم بغض النظر عن سويته. وذلك يذكرنا بالنظرية القديمة التي تقول:

(بأن العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة من التداول)

هذه النظرية تنطبق على الفن وعلى كافة مناحي الحياة في المجتمع الاستهلاكي الذي يفرض ثقافة استهلاكية. ومعيار الاستهلاكية هنا ليس أن يكون مجتمعاً في إحدى الدول النامية وإنما يمكن أن يكون المجتمع استهلاكياً -وهو كذلك- في أرقى الدول العظمى والصناعية فهي فكر استهلاكي ويبررها نظام. ويساهم في ذلك بامتياز إذا كان هذا المجتمع يقع في دولة نامية بحيث تتعزز الثقافة الاستهلاكية وبأبشع صورها في الفن، وتأيد ذلك بالتقنيات الحديثة في عصر العولمة التي طرحت فيه الكاميرات الرقمية الصغيرة وكاميرا الهاتف المحمول. مما أعطى إمكانية الحصول على الصور بسهولة فائقة، الأمر الذي أدى لخروج الصورة (في ذهن الناس) من حيز العمل الفني والحس الجمالي إلى صور باهتة مسطحة لا تحمل أي بعد فني أو جمالي أو إبداعي.

إن هذه الصورة غير المنصفة وغير العادلة التي ترسخت في أذهان الناس جعلتهم يبتعدون عن المعارض الفنية والإبداعية وأصبحت المعايير بين الأصناف مميعة وغير واضحة، هذا الأمر أدى لظلم كبير وقعت فيه الأعمال الفنية ويمكن كتابة الكثير عن هذا الموضوع لكن نطاق بحثه ليس في مجال دراستنا هذه.

4- معنى الصورة –وطريقة التعاطي معها:

الصورة لغوياً تحمل معنى هيئة العنصر أو حالته أو هيئة الفعل، بذلك يتقارب معنى الصورة في اللغة وفي الفوتوغراف ويمكن تقسيم المعنى في الصورة بين معنيين رئيسيين هما :

1- حالة الكائن (ونتطرق هنا للعنصر الإنساني)

2- حالة المكان (العنصر المكاني –أو البيئة المحيطة)

1- حالة الإنسان – ففيها معنى الشكل الخارجي بدءاً من الملامح والتعبير واللباس والإضافات الأخرى....... وفيها يقسم التعبير إلى :

- التعبير بالوجه والملامح.
- التعبير بالجسد (إيقاع الجسد أو لغته).
- المباشرة في التعبير.



رقم (2)

- الترميز أو دلالات الحركية.

2- أما حالة العنصر المكاني فتقسم إلى:
- الشكل العام ومدلولاته (التكوين).
- الوظيفة - معنى الوظيفة المباشر
- العلاقة بين العنصر المادي والوظيفة التي يؤديها.

3- تمازج العنصرين الإنساني والمكاني.
- العلاقة المباشرة - التأثير الواقعي المتبادل بين العنصرين.

1- العنصر الإنساني: معنى الحالة في الصورة الإنسانية وتقنية العمل عليها.

إن التعامل مع العنصر الإنساني في الصورة الفوتوغرافية الفنية يحمل العديد من الإشكاليات سواء للفنان أو للمتلقي أو الشخص موضوع العمل الفوتوغرافي.

إن حرفية ودقة الفنان في استخدام وتوظيف هذا العنصر للخروج بصورة فوتوغرافية تحمل الأبعاد الفنية، وقراءته للملامح والتعابير والانفعالات، وقدرته على تسجيلها بالشكل الأمثل هي العناصر الأهم في إخراج تلك الصورة. ومن ذلك قدرته على إبراز ملامح الشخصية التي يتعامل معها، وقدرته على خلق حوار بينه وبين الشخص موضوع الصورة، وكذلك قدرته في السيطرة على أبعاد هذا الحوار وكسر الحاجز الذي ينشأ عادة في هكذا نوع من التصوير بين طرفي المعادلة.

هذه العوامل تجعله يستخلص من الملامح أبعاد هذه الشخصية التي يتعامل معها في صوره، ولا شك أن محاورة تلك العلاقة الخفية وكسر حواجزها عملية معقدة تحتاج إلى حنكة ودراية بخفاياها وخفايا التصوير ولحظة التسجيل كل ذلك هو ما يميز عمله الإبداعي والفني عن غيره من الأعمال ومن اشهر أعلام هذا المجال رائد المدرسة الفرنسية المصور هنري كارتيه برسون.

(ولا بد من الإشارة بأن التصوير المتداول عادة في صور الأشخاص والرتابة والروتين في التعامل مع الإنسان في صور المحترفات الضوئية الربحية تخرج عن نطاق ما ذكرناه أنفاً).

إن إشكالية العلاقة الناشئة بين الفنان وموضوعه تختلف، بين حالة وأخرى وذلك للفرق الواضح بين طريقة تعامل الفنان مع الشخص عندما تكون هذه العلاقة فنية بحتة، وغاية الفنان العمل على نماذج فنية محفزة ولديه الرغبة بالعمل عليها (الصورة رقم 1). والأمر ليس ذاته عندما تكون العلاقة نفعية سواء أكان النفع مباشراً أو غير مباشر، نفع مادي أو معنوي أو كلاهما معاً.

وتتماهى هذه الإشكالية وتصبح السيطرة عليها أمراً يسيرا في العلاقة البسيطة وعندما يكون الشخص موضوع الصورة إنساناً بسيطاً بحيث تكون العلاقة سهلة نسبياً، ولكنها تبرز بقوة عندما يكون موضوع الصورة شخصية هامة أو بارزة أو شخصية ذات سلطة أو مكانة خاصة، لأن هذه الحالة تحتاج إلى تعامل خاص من الفنان، وحنكه وقدرة عالية من أجل إخراج عمل فني بمعناه الصحيح، ناهيك عن قدرة الفنان على قراءة أبعاد هذه الشخصية، ومدى قدرته على إبراز الملامح أو السمات الضرورية لهذا الشخص. وأحياناً إخفاء بعض العناصر أو عدم التركيز عليها. ونعود ونؤكد بأن الأمر الذي يلعب دوراً بامتياز هو نوع العمل (فني) أم (نفعي بحت) فإن كان فنياً يحاول الفنان التركيز على نواحي جمالية ونوعية في الصورة ليس إلا وهنالك العديد من الأمثلة في العالم ويعد أهمها بورتريه جوزف غوبلز وزير الدعاية النازي- للمصور الألماني المبدع ألفريد أيزينشتيت- وبورتريه ونستون تشرشل للمصور الإيراني من أصل أرمني يوسف كارش.

لكن يبقى للوجه الإنساني الكثير من التعابير التي يستطيع الفنان توظيفها لصالح العمل الفني بحالات كثيرة ومتعددة ترتبط بشكل أو بآخر بحالة طرفي المعادلة.

- التعبير بالجسد:

هذه الإشكالية العظمى في الصورة الفوتوغرافية تطفو وبوضوح على السطح عندما يتعامل الفنان مع العمل الفني لإظهار العديد من الحالات النفسية والانفعالية والتأملية وغيرها الكثير من الحالات التي تصلح موضوعاً للتصوير الفوتوغرافي.

يمكن استخدام التعبير في الجسد لصالح الدلالات في

العمل الفني وذلك من خلال تسجيل الحالات العديدة للإنسان (الصورة رقم 2). فيكون التعبير مباشراً عندما يقوم الشخص موضوع الصورة بحركات دالة على حالة أو تعبير ما مباشرة ودون مواربة، وهذه حالة سهلة نسبياً، إذا استطاع الفنان الاستفادة منها لصالح العمل. أما التعبير غير المباشر فانه يحتاج لجهد أكبر ومقدرة فنية أعلى قادرة على قراءة التعبير الحركي أو الانفعال الناتج عن محرك داخلي أو خارجي لدى الشخص موضوع الصورة، وبالتالي فهو يتطلب من الفنان العين الثاقبة وسرعة البديهة، والسرعة في التعامل مع قرار التسجيل، ذلك لأن هذا التعبير يكون عموماً آنياً وسريعاً ومتبدلاً وينمّ عن الحالة التي يكون عليها الشخص.

- تداخل التعبيرين (العنصرين) في العمل الفني:

إن الصورة الفوتوغرافية التي يظهر فيها تداخل بين تعبيري الوجه والجسد والتي تراعى النواحي الفنية تغدو عملاً فنياً متكاملاً (الصورة رقم 3). ويبرز هنا الصورة المأخوذة في الحياة العامة كعنصر قوة لدى الفنان، التي يظهر فيها التعبير بالوجه والجسد مرتبطاً بعناصر المشهد ودلالاته وعناصر الخلفية التي تلعب دوراً مهماً بامتياز في رفع سوية العمل أو في انحرافه عن البعد الفني والجمالي. لما لهذه العناصر من أهمية في تأكيد أو تعزيز هذا البعد الفني (الصورة رقم 4).

إن العلاقة بين العنصر الإنساني والمكاني وتداخلاتهما، هو إشكالية أخرى في الصور الفوتوغرافية، ولا يستطيع التعامل معها وتجاوزها سوى الفنان القادر على إبراز أبعاد الحوار القائم بين الإنسان والبيئة المحيطة به، لما تحمله هذه الأخيرة للإنسان من انفعالات ومغريات وتحديات........ وما يحمله هو لها من عشق أو تماهي أو علاقة غير ودية معها.

إن سيطرة الفنان على أبعاد مقولاته في هكذا نوع من التصوير هي العنصر الأهم في العمل الفوتوغرافي، فمن خلالها يستطيع تسجيل أبعاد هذه العلاقة ويكون قادراً على تجاوز الصعوبات الكثيرة التي تعوق عمله، ويساعده على ذلك استطاعته فهم أبعاد العلاقة بين العنصرين، بحيث يستطيع التعبير عنها بلغة بصرية سليمة تختصر المعنى المراد بمفردات يوظفها لخدمة العمل الفوتوغرافي ببساطة وبتراكيب جميلة ومقروءة (الصورة رقم 5).

وكلما تعذر على المصور فهم العناصر أو فهم هذه العلاقة الإشكالية كلما اخرج أعمالاً غير ناضجة وبعيدة عن الإبداع لا ترقى لسوية العمل الفني.

2- العنصر المكاني:

المقصود بالعنصر المكاني هي المشاهد العامة والمساحات والأبنية والمدن والقرى والطبيعة وأماكن العمل والشواطىء وغيرها..... وغيرها الكثير من الأماكن اللامنتهية في أصقاع هذه الأرض. ولكن لا بد بداية من قراءة العلاقة التي تربط الفنان بالعنصر المكاني:

هل هي علاقة ودية حميمية أم لا؟

وهل يملك الفنان العين القادرة على قراءة هذه العوالم وفهم صيغ حوارها الصامت والخفي؟

وهل يستطيع أن يظهر المعنى المنبثق من الشكل العام؟

وهل هو قادر على إبراز جماليات ووظائف هذا العنصر المكاني وجوانبه المضيئة أو المعتمة؟ (ليس المقصود هنا طبعاً مساحات الظل والنور).

إن قدرة المصور في سيطرته على التكوين في اللوحة واستخدامه بالشكل الأمثل بحيث يدرس العلاقات والأبعاد وأماكن التوضع ودور الضوء في إبرازها أو ضياعها.... إلى آخر هذه العناصر، يضيف بعداً آخر للعمل الفني ليس من السهل الوصول إليه إلا من خلال عين ثاقبة دربها صاحبها على قراءة تلك المعطيات وتوظيفها لصالح العمل الفني.

ولكي يقف الفنان على هذه العناصر ويوظفها لصالح العمل الفني لا بد له من دراسة متأنية لها بحيث يستطيع قراءتها والتعامل معها بوسائل قادرة على تسجيل هذه العوالم المكانية. لكي يستطيع الحسم في عدة أمور هامة بدءاً من اختيار المكان الأنسب، والزمن الأفضل للإضاءة والعدسة ذات الزاوية المناسبة، وعدسات تصحيح المنظور إن كانت ضرورية، وتقنيات التعريض..... إلى آخر العناصر التقنية الأخرى.

إن كسر الفنان لهذه العوائق يجعله قادراً على الدخول في الجوانب الإبداعية في صور هذا العنصر المكاني. لكن ذلك يجب أن لا ينسينا مدى تأثر هذا الفنان بهذه العوالم هذا التأثر

نابع من حبه لها ومدى معايشته لهذا الواقع وبرؤاه المسبقة عن الموضوع. وكذلك يتأثر بمدى الحالة الجيدة التي يكون عليها. ناهيك عن نوع العلاقة بين الفنان والمحيط،

هل هي علاقة فنية بحته أو نفعية بحتة، أم الاثنان معاً؟

ويلعب دوراً مهماً وبامتياز مدى إحساس المصور بأهمية العمل الذي ينفذه (أي إحساسه الخاص).

4- اثر المخزون الثقافي وبيئة الفنان على إنتاجه الإبداعي:

يلعب المخزون الثقافي وبيئة الفنان دوراً هاماً في تكوين نظرته للعوالم التي يعمل عليها، ويدخل بامتياز على المعادلة عينه الثاقبة ومدى قدرته على قراءة وفهم العناصر الداخلة في العمل الفوتوغرافي.

إن علاقة الفنان مع المحيط يكون لها الدور الأكبر في هذه المعادلة، وهو ما يميز أعمال الفنان الذي يعيش في البيئة موضوع الصورة، عن أعمال الفنانين الزائرين وان كانت أعمالهم تتمتع بالجانب الفني، أنما ينقصها الفهم الصحيح لنوع العلاقات بين العناصر ومدى الارتباط فيما بينها.

ونستطيع القول بشكل عام بأن صور الفنانين عن عوالم ومدن وبلدان أخرى لا يعيشون فيها إنما هي صور تسجيلية لانطباعاتهم عن الناس والحياة والثقافة والمجتمع، في بيئة مختلفة عن بيئتهم وثقافات مختلفة عن ثقافاتهم، فتكون أعمالهم دائماً متأثرة بثقافاتهم المحلية وبمخزونهم البصري المتراكم من مجتمعاتهم، وبالتالي فان صورهم تكون اقرب للتأثر الانفعالي، وذلك بسبب رؤاهم المسبقة والمحضرة سلفاً عن البيئة المصورة، ولا يستطيعون غالباً الخروج بأعمال تحمل رؤى حقيقية عن العلاقات والواقع بل هي رؤى ملتبسة وغير حقيقية عن هذه العوالم. والسبب في ذلك هو أن إدراك العلاقات إنما يحتاج إلى تعايش مع عناصر البيئة وفهمها في زمن غير قصير يرتبط بفهم الناس والطبيعة والمحيط والكثير من العناصر الداخلة في العمل الفوتوغرافي، لذلك فان صور الفنانين أبناء البيئة الذين يعايشونها تبقى أقرب للواقع المعاش لما فيه من إشكاليات وعلاقات تخفى عادة على غيرهم من الفنانين.

ولا بد لنا من الوقوف عند هذا الحد في استعراض أبعاد هذه الإشكالية لأن الاستمرار فيه سيطيل الموضوع على نحو يخرجنا عن هدفنا.

ختاماً:

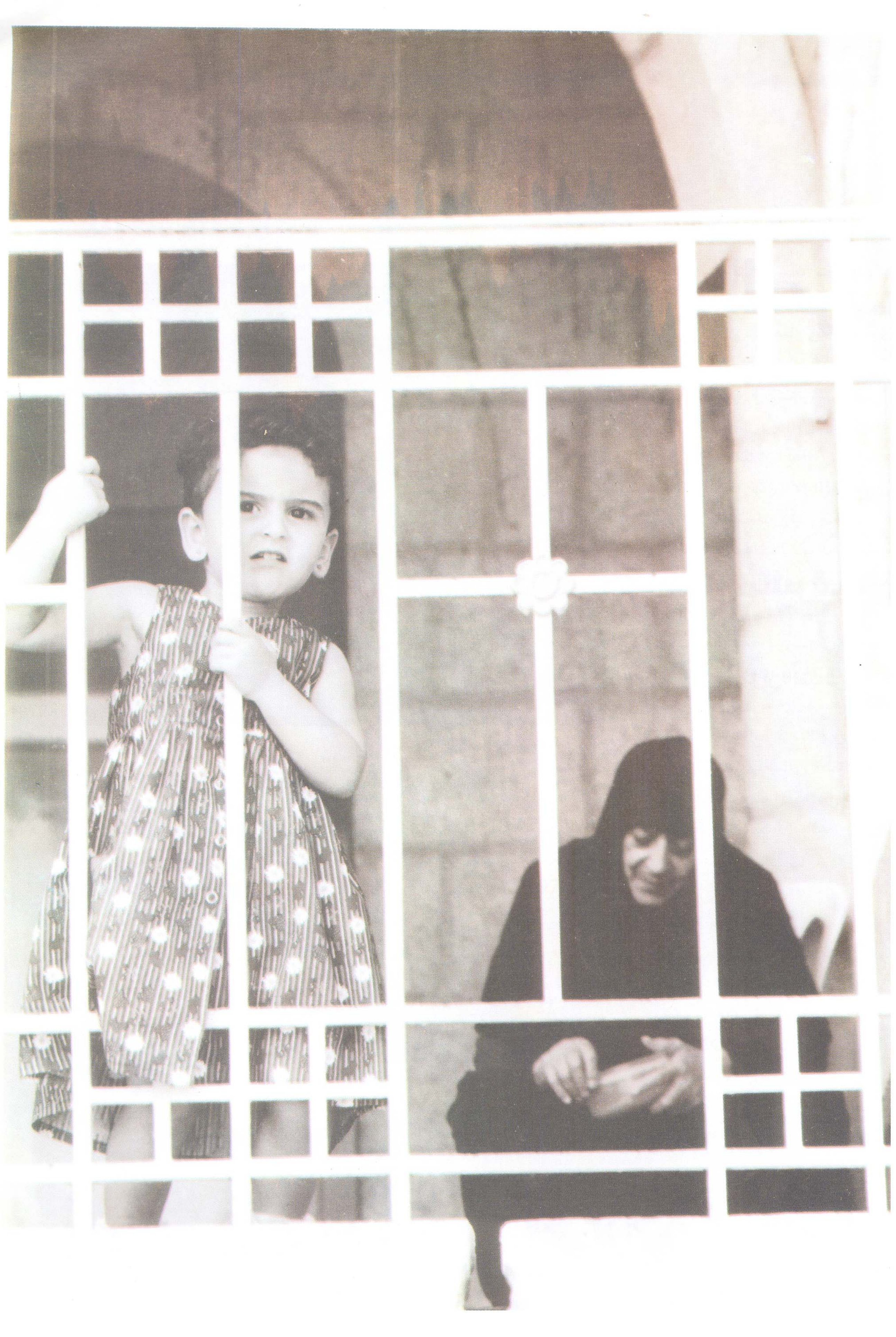
رغم الإشكاليات العديدة، فان التصوير الفوتوغرافي يبقى أحد أجناس الفنون الهامة لما يملك من وسائل تعبيرية أولاً ولقدرته على تسجيل الواقع بصور حقيقية وجمالية عندما يكون بيد الفنان الحقيقي. وهو منذ بداياته يدخل عوالم ويخلق آفاقاً جديدة قادرة على خلق مفردات بصرية لخدمة وتطوير الذائقة الفنية.

وهنا في هذه الدراسة إنما أردنا أولاً إنصاف التصوير الفوتوغرافي والتعريف به أكثر كفن مستقل قادر على دخول العديد من العوالم.

وثانياً تقديم مقترحات لرؤية متأنية وسليمة للتصوير الفوتوغرافي (الفن الفوتوغرافي) في محاولة لتعميق دور هذا الفن في حياتنا. وفهم أبعاده الحقيقية. تمهيداً لإفراز الأعمال العرضية والاعتباطية عن الأعمال الفنية الإبداعية التي تراعي معايير الفن عموماً ومعايير الفن الفوتوغرافي خصوصاً.

وثالثاً الرقي بالذائقة الفنية، من أجل قراءة سليمة لعناصر الإبداع. تأسيساً لثقافة أرقى لدى المتلقي لفهم عناصر هذا الفن ولنبذ الغث وتأكيد الثمين، وفي ذلك رفد لعناصر المشهد الثقافي الذي يحتاج إلى الكثير من الجهد والعمل.

* * *



لماذا يهمل الفنانون العرب

فن الميتاليك؟

التنوع في المواد وتعدد الأفكار ظاهرة مشرقية.

■ عمران القيسي*



امتازت بعض المتاحف الآسيوية بخاصية تبني الفنون الميتاليكية، بوصفها من الموروث الإبداعي لهذه المنظومة التي عرفت بغزارة الإبداع الحرفي. لكن هناك فرقاً هائلاً ما بين الفن الحرفي والفن (الميتاليكي) الذي يقوم على قاعدة ابتكار الأفكار بعد انتقاء المواد الأكثر ندرة.

فيما نرى بأن متاحفنا لم تزل تهتم بالفنون ما بعد المفاهيمية، كما يفعل حالياً متحف الشارقة في بيناله الأخير للعام 2005 الذي قام على نظرية استعراض الـ (ما بعد المفاهيمية) Post ConcePtual Art إذ كانت هناك غزارة من فنون الـ D.V.D والفيديو، والليزر، مع فسحة متواضعة لبعض الفنانين المحليين.

والغريب أن روابط مفتعلة باتت تقوم الآن بين حالتي التمدد باتجاه الفنون المفاهيمية، والتقلص باتجاه الفنون الوطنية التقليدية حتى لكأن العولمة أضحت نقيضاً عمودياً للخصائص الذاتية والمحلية.

مع ذلك فنحن بحاجة لأن نتفق أولاً على المعنى الأدق للحداثة وقضية ارتباطها بالعولمة. لكي نكتشف بأن الفنون (الميتاليكية) هي حقل من أخصب الحقول نحو الاتصال لا الانفصال.

الحداثة قانون تنموي اجتماعي:

تابع عالم الاجتماع «تالكوت بارسنز» 1902 . 1979 أفكار التحديثيين خلال السنوات التي امتدت من 1930 حتى 1970 حيث اكتشف بأن أربعة عقود من المفاهيم الحداثوية على كافة المستويات، وبخاصة منها الثقافية والفكرية والابتكارية الإبداعية، لم تكن لتنفصل عن سياق التطور العام للمجتمع الحديث في بؤر العالم المتقدم. حتى لكأن هذا اليقين الذي تأسس عند (بار سنز) هو امتداد لنظرية تطور الوظيفة البنيوية كإفراز للمتغيرات التي طرأت على العالم بعد الحرب الكونية الثانية وفقاً للنظرية البنيوية التي آمن بها من قبل عالم الاجتماع «اميل دوركهايم»..

فهناك إذن مجتمعات تتغير وفق معطيات خاصة ومميزة وهذا التغيير في أبسط تعريف له هو. انتقال من شكل تقليدي إلى أشكال حديثة. ولكن المهم هنا ليس التغيير بحد ذاته، بل الأثر الاجتماعي الذي يتركه التغيير سواء أكان هذا الأثر إيجابياً أم سلبياً.

ولكنّ التغيير وفقاً للمنطق (الديالكتيكي) يبقى تحولاً نوعياً، جاء بفعل تراكم كمي ونمطي، لم يعد يتلاءم مع طبيعة تطور وصيرورة المجتمع الحديث.

هنا يتأكد بأن خضوع الثقافة بوجهيها السمعي والبصري، الزماني



عمل ميتاليكي - فيلمينك.

* ناقد عراقي مقيم في لبنان.

والمكاني لقانون التحديث، لم يأت بفعل الإرادة الذاتية البحتة للثقافة، التي قررت أن تحدث نفسها بنفسها، بل جاءت الحداثة كاستجابة ضرورية لتحديث الأفكار العامة والبنى العامة داخل الدولة والمجتمع، إنها التطور المرادف للنظام الحضاري العام.

«إن قيمة التفاعل الاجتماعي هي لازمة من محورية الثقافة، تماماً كما هي الحاجة إلى تأسيس نظام اجتماعي قابل للتطبيق، يحمل لبّ هذه الثقافة» حسب قول تالكوت بارسنز تعقيباً على مسودة بيان هارفرد سنة 1963

إن الحديث عن شرعية تبني التيارات الحداثوية، هو الموازي لموضوع الشرعية الثقافية، ذات المرونة الفائقة، إذ لا بد لنا وأن نعترف، بأن الثقافة ليست ذات قابلية للتحديث بكافة أوجهها ومميزاتها، بل هناك العديد من الأغصان والفروع التي تخشبت وصارت جزءاً من جسد الشجرة، يصلح أن يكون سبباً لدعم ورفع الفروع الجديدة، التي تزهر باستمرار. ولهذا يصعب الحديث عن حداثة اللوحة الانطباعية، أو التعبيرية أو الوصفية الأكاديمية، بقدر ما يمكن الحديث عن تجديد شكلي في بعض الإيقاعات الإيضاحية. لكننا حتماً نستطيع، أن نتحدث عن حداثة، تتماشى مع مفاهيم العولمة المعاصرة للفنون التجهيزية، التي تستطيع أن تذهب إلى أقصى حدود الاختبارية، مستغلة آخر معطيات المواد الاستظهارية للعمل الفني، سواء أكانت هذه المواد، شرائط





مصورة، أو أقراص مدمجة، أو إضاءات ليزرية.

ندرك من كل ذلك أن شرعية الحداثة المعاصرة، تكتسب أصلاً من مصدرين يعتبران الأساسيان لهذه الشرعية:

المنبع الأول: وجود رديف حضاري مؤسساتي لمجتمع المرجعية، يسميه الباحثون، مرجعية (النحن). حيث التمايز عن مجتمعات أخرى ضمن إطار معياري آخر.

المنبع الثاني: وجود قدرة اجتماعية على استيعاب ومعايشة هذه الشرعية الحداثوية. بحيث أن عملية التحديث تصير جزءاً من نسيج حياته اليومية.

تطبيقاً على مشاريع المتحف العربي:

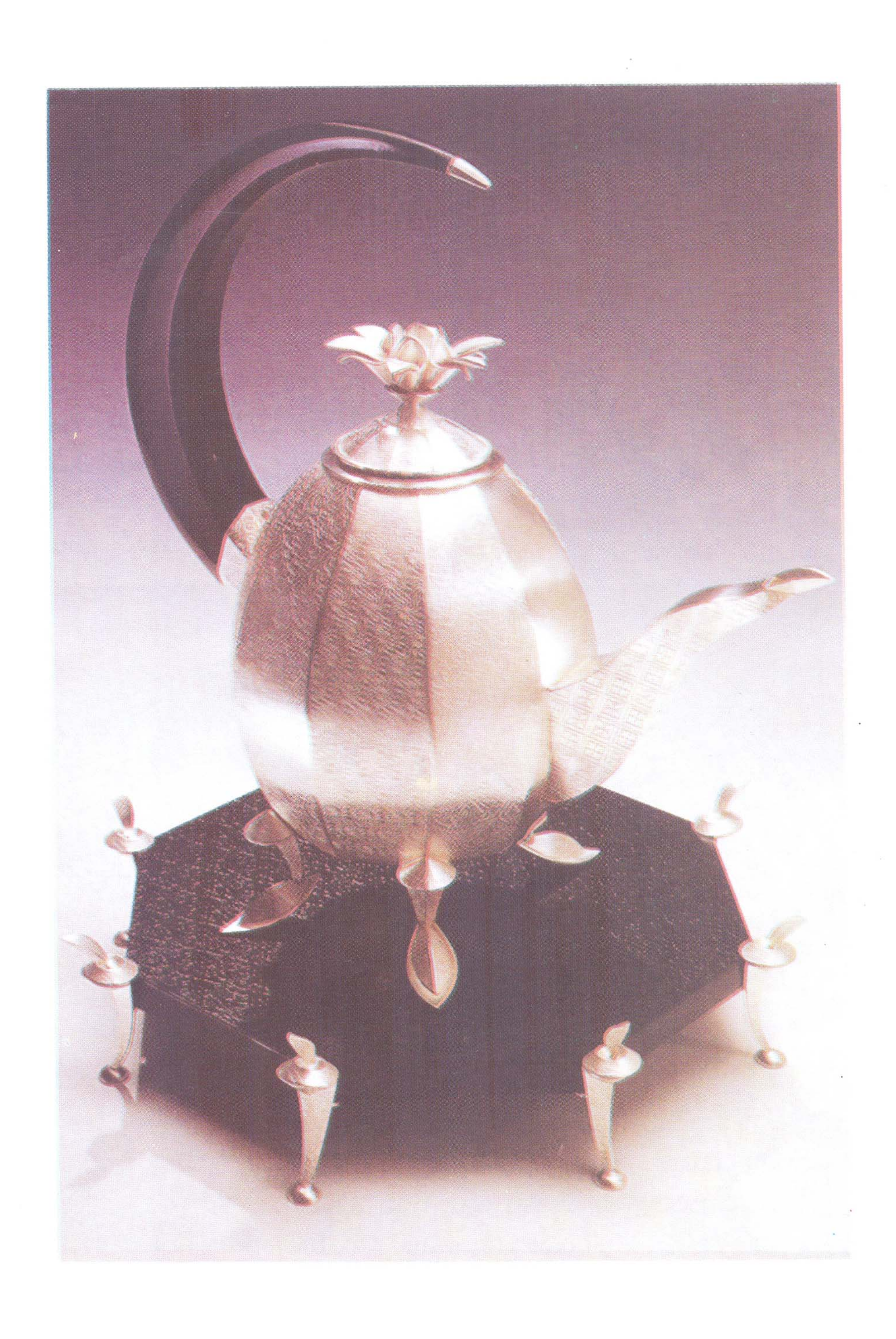
قلنا في البداية أن المسافة بين بينالي سنة 2003 وبياني سنة 2005 الحالي. هو الاندفاع الفائق صوب الفنون المفاهيمية والفنون الضوئية المعاصرة. وأن هناك اعتقاداً راسخاً بأن تبني هذه الفنون في بينالي عربي له ميزاته الجيدة، يمنحها تلك الشرعية الحداثوية، التي تنزرع في تربة المجتمع الخليجي المنفتح تلقائياً، على العولمة الاقتصادية والبنكنوتية والعمرانية بكل آفاقها...

إن هذا المسعى يشكل مثابرة مستدامة لتبني أخطر وأهم مشاريع التحديث الثقافي. لكنّ الخوف من هذه الخطوة، يكمن في كونها محدودة الأثر، وضمن مساحة البينالي زماناً ومكاناً... فيما نرى بأن الفنون السائدة في دولة الإمارات في غالبيتها العظمى ما عدا قلة قليلة، لم تزل تمارس ذات الأساليب القديمة في إنتاج المسطح التصويري. حتى بعض الفنانين المشرفين على البينالي ذاته، نرى إيقاعاتهم لم تزل تدور ضمن حدود الموروث التشكيلي العربي والأكاديمي.

لنلاحظ تجارب الفنانة حور القاسمي والفنان هشام مظلوم والفنان طلال معلا...

لكنّ الفن هو تطلع نحو المغاير والجديد، بل الأكثر حداثة وتنوعاً، إنه في هذا العصر الذي نعيشه جزء لا يتجزأ من التنوع الذي تفرزه العولمة بكافة معطياتها وأوجهها.

ولكن أين تكمن الحلول العملية؟..



ليست أفكار المسؤولين عن تنظيم البيناليات العربية بعيدة عن تقبل المقترحات العلمية والجديدة لمواضيع الحداثة الفنية، وما دام هناك البينالي الذي بات متخصصاً بمسألة التجديد فإن أوسع باب للتجدد الذي يحمل طابع التأصيل، بقدر ما يحمل طابعه الكوني والعالمي المتفاعل، هو تناول الفنون الميتاليكية العالمية الحديثة.

Metallic Modern Art.

لقد بدأ الاهتمام الياباني بهذه الفنون منذ بداية عقد السبعينيات، إذ بحث المتهمون بهذا الفن في الجذور العميقة لإبداعات فناني الحديد. أو ما يسمى بالحدادين المهرة، حيث استنتجوا أعمالاً خارقة الدقة والجمال. أطلقوا عليها صنعة فنون حدادي الميتاليك. Metalsmith. وسرعان ما عمّت التجربة العديد من البلدان الآسيوية التي بدأت تصنف وترعى هذه الفنون.

لكن وجد بعض الباحثين (الأنثروبولوجيين) أن شعوب أفريقيا البدائية، التي تعلمت صهر وخلط المعادن. كانت السباقة في الفنون الميتاليكية. وأن الأدوات والحلي التي استعملت في السحر والزينة والحياة اليومية بلغت من المستوى الجمالي حداً راقياً للغاية.

لقد تلقفت أوروبا هذه البحوث، فصنفتها ما بين صناعية وإبداعية. وتوصلت إلى قطع مذهلة، صاغتها أنامل فنانين مهرة، أتقنوا عملية تغيير وظائف المواد والعناصر.

على سبيل المثال وجد الباحثون أن حجر الكورال الأسود، والذي لم يبق منه الآن إلا أقل من القليل، استغل استغلالاً جمالياً من قبل عائلة (ايون. مي. شونغ) الصينية التي وصفت بأنها عشيرة فنية في العالم كله، وقد كتب باحث بريطاني يدعى (روبرت غرفث) Robert Griffith:

بأن استعمال هذه الأحجار بشكل فني تجريدي، لخلق عناصر غير مألوفة، وذات مواصفات مميزة، يشير إلى أن الفنان هو القادر وحده على استعمال كافة المواد لإنتاج الفن الذي يتعايش والمستقبل.

مع ذلك صنّف العديد من النقاد هذه الفنون في خانة الإبداع الصياغي، مرجعين المسألة إلى الدور التفسيري، الذي مارسه هؤلاء الفنانون. حتى أن موسوعة الفنون الميتاليكية، قالت عن الفنان، الذي يمارس هذا الصنف من الإبداع، أنه الفنان المسيطر الذي يلعب دوره التفسيري. The artists role is one of Nrterpreter

ولكن هذا الدور التفسيري، لم ينف المستويات التحديثية، التي مورست على صعيد فن استطاع أن يشمل كافة الشعوب. بل إن مدارس حديثة وفنانين كبار أمثال (دافيد دام كوهلير) نجحوا في الربط ما بين الأفكار السوريالية وحتى الأفكار التجريدية، ومع هذه المادة الميتاليكية المتنوعة. إن مواد متنوعة، يمكنها أيضاً، أن تنتج قطعة فريدة واحدة، وبإمكاننا أن نتعامل معها كتكوين مفاهيمي من جهة وصرعة سوريالية من جهة أخرى، وهذا ما نجح في إنتاجه وإبداعه (توماس ماك). الذي دخلت نتاجاته متاحف الفن الحديث.

إن ملاحظات «سارة هود» التي دونتها في كتاب رائع أطلقت عليه اسم Observations هي تدوين ليد مبدعة، وعقل متفوق، نجح في محاكاة الطبيعة، ووصف عناصرها إبداعياً وصياغياً، فقد حاكت أوراق الخريف، وركبتها من عناصر صلبة، وخامات قالبة للذوبان. وهذا الأمر أكسب الأطواق الدائرية التي صنعتها بعضاً من الفطرية، ومن رهافة ورقة الصنعة الإبداعية.

إن بينالي فن متخصص بهذا المستوى، يمكنه أن يخدم ثقافياً واجتماعياً واقتصادياً، بما يوازي المشروع الثقافي العام المطروح حالياً، في كافة الدول العربية، وبشكل مواز أيضاً للمشروع الاقتصادي الاجتماعي الموسع. وبهذا نكون قد حققنا عملاً متصلاً، يعيش إلى ما بعد زمان ومكان البينالي... سواء أكان هذا البينالي في القاهرة أو الإسكندرية أو عمان أو اللاذقية أو الشارقة...

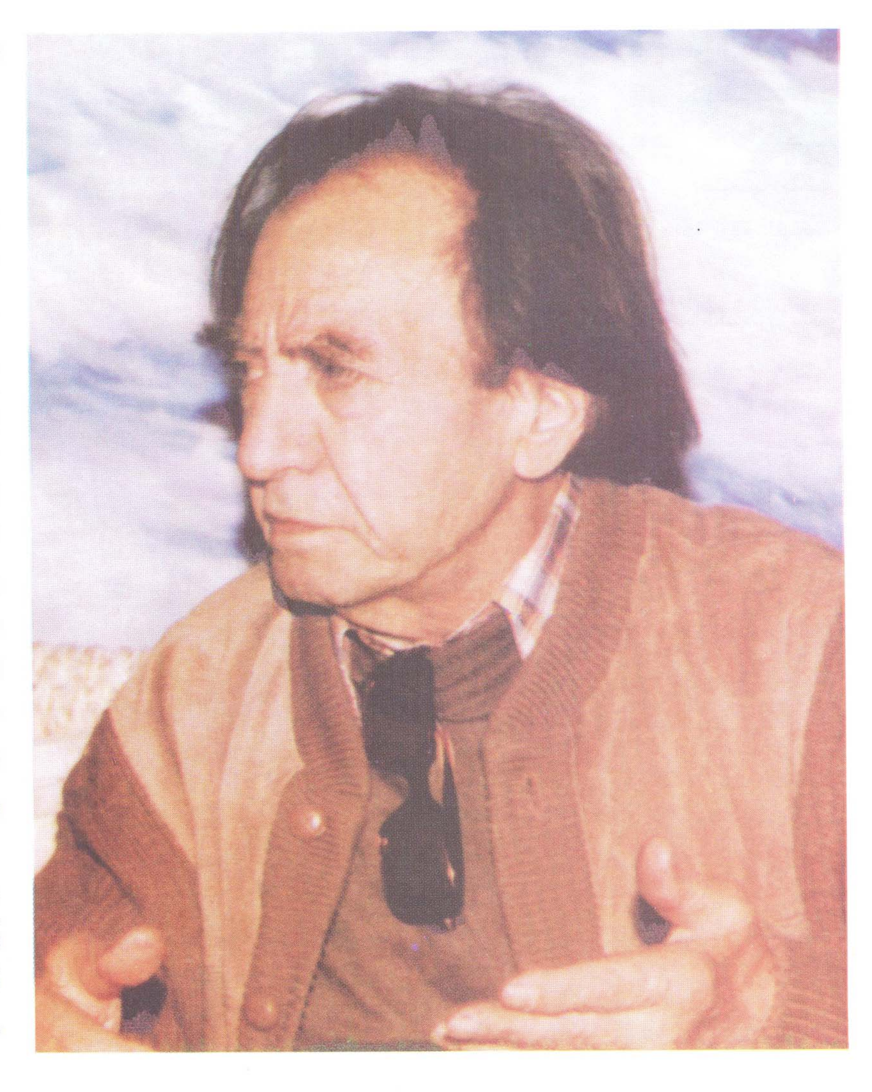
* * *

حوار لم ينشر مع الفنان..

فاتح المدرس!..

ليس من الضرورة أن يكون الفن العربي المعاصر صدى للهلوسات الأوروبية.

▪ حاوره: د.محمود شاهين*



بكل المقاييس، تعتبر تجربة الفنان فاتح المدرس (حلب 1922 - دمشق 1999) إشارة بارزة ومهمة، ليس في التشكيل السوري المعاصر فحسب، بل وعلى الساحة العربية والعالمية، ولعل أبرز ما يميزها، ارتباطها الوثيق والعميق بجغرافية سورية، واحتضانها لألوان تربتها المنفردة. يضاف إلى ذلك، بساطتها وعفويتها التي تقربها من فنون الأطفال، وتبعدها عنها في آن معاً. تفرد وتمايز وألق تجربة المدرس، خصائص ومقومات، تأتي من كونها نسيجاً متجانساً ومتآلفاً من الفن والحياة.

فعلى الرغم من الزمن القياسي الكبير الذي أمضاه في إنتاج الفن، وبغزارة واضحة، ظلت لوحته تمّد أكثر من جسر إلى الحياة، ما جعلها مأوى لها.. لطراوتها وشغبها

* نحات وأستاذ في كلية الفنون الجميلة بدمشق.



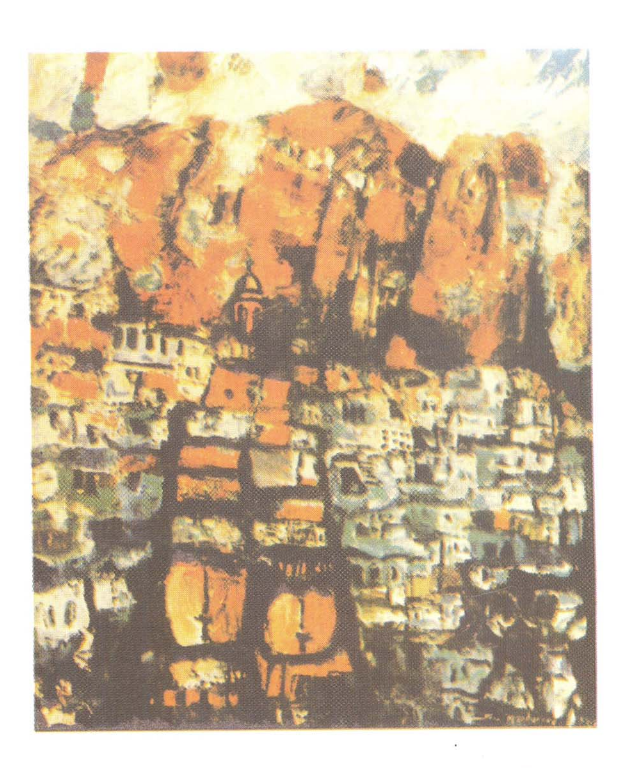
لكنها لم تبتعد عن المحور الأساسي لشخصيته وأسلوبه الذي عرف من خلاله والقائم على نوع من التعبيرية الخاصة، المختزلة والمكثفة شكلاً وألواناً. تقوم هذه التعبيرية، على نوع من الارتباط الوثيق مع الحياة وحرائقها اليومية، ما جعلها دائمة الحيوية والتألق والتجديد.

لقد ظلت الوحدة العامة لتجربته، تنبثق من اختلاجات فنان يعيش الفن وينتجه، أما الذي اختلف، فهو طرق تناول هذه الوحدة. أي التراكيب والصيغ المستخدمة في التعبير عنها، وكذلك التقانات. والموضوع في تجربة المدرس لم يخرج عن الأرض والشجر والإنسان المتفرد بوجه يشبه الأرض.

قبل وفاته بعام (توفي في الثامن والعشرين من حزيران عام 1999) عرجت على مرسمه في دمشق برفقة النحات الراحل الزميل نزار علوش، وحاورته في جملة من الأمور والقضايا التشكيلية الراهنة، أجاب عليها بكثير من الصراحة والانطلاق والصدق. وقد ظل هذا الحوار حبيس شريط الكاسيت حتى جاء الوقت المناسب لنشره. اللافت في هذا الحوار تناوله لقضايا ومشاكل نعيشها اليوم، وما يؤكد بعد نظر فاتح المدرس، واستشرافه العميق للمستقبل الذي وإن غادره، سيبقى جزءاً أساساً منه، بفنه وأفكاره والصخب الجميل الذي أحدثه في الحياة التشكيلية السورية بخاصة، والحياة الثقافية السورية والعربية بعامة. (نص الحوار).

■ ما سرّ هذا التوهج النابض بالحياة الذي عاشته تجربة فاتح المدرس كل هذه السنوات والعقود. ولماذا؟ وكيف تجاوزت مطبّات التقولب، والتجريب المتطرف، والتقنية الماكرة والباردة، والصرعة العابرة؟

■ عندما يتصل الإنسان اتصالاً مباشراً مع الطبيعة. ولنقل حصراً «البيئة» وبالتدقيق، كلمة «الوطن العربي» والبلاد العربية، لها أكثر من وطن جغرافي،قومي ..الخ. إذا كنت متفهماً لتكوين شعبك أخلاقياً واجتماعياً وتاريخياً ونضالياً، هنا المجال صعب في أن تختار ما بين أن تكون تاجراً، أو بكل بساطة مناضلاً اجتماعياً. الفكر كان عبر التاريخ الإنساني نضالاً إنسانياً، والفنون الجميلة جانب من هذا النضال. على هذا الأساس فضّلت أن أكون مواطناً، يعمل من أجل المزيد من

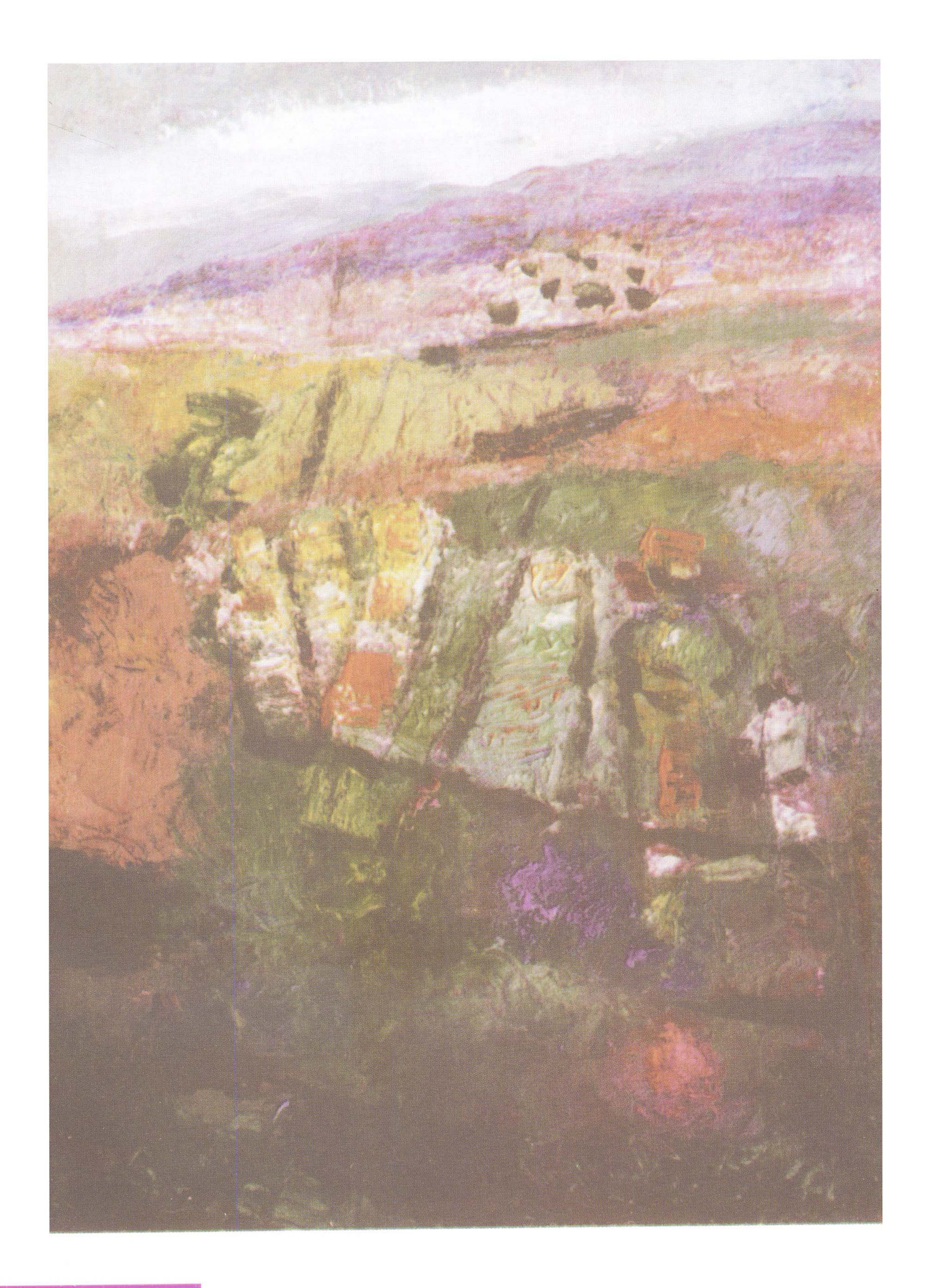


فضّلت أن أكون مواطناً يعمل من أجل المزيد من الغنى الاجتماعي وليس تاجراً.

المحبب. فتجربته لم تقع في فخ القوالب الجاهزة، ولا في شرك التسجيلية النمطية، أو التكرار الممل، ولا غادرها الدفء والألق والبهاء وزخم التعبير، وعمق الرؤى، وروح البحث والتجديد والإضافة.

ولقد ظلت تجربته كما بدأت، وعلى مدى ستين عاماً: موّارة بالحياة، رافلة بالبساطة والعفوية والعمق، لذلك فهي من النوع السهل الممتنع. أغرت العديد من التشكيليين السوريين والعرب على تقليدها، لكنها ظلت عصية على التقليد، لأنها كانت وثيقة الصلة بجذوة الحياة المتجددة أبداً، وبصولات وجولات الفكر الإنساني الذي لا يهدأ، وفاتح المدرس امتلك مؤهلات متميزة، مكنّته من القيام بهذه الصولات والجولات.. وبامتياز حتى.

شهدت تجربته الفنية الطويلة عدة انعطافات واتجاهات،



الفنى الاجتماعي، دون النظر إلى المكاسب اليومية الرخيصة.

من جانب أخر، المد الإعلامي الأوروبي علّم الشرق الكذب. هذا الكذب أوقع العرب في مطبات وتنازلات كثيرة. منها التطبيع الذي يتحدثون عنه حالياً، لكن كيف للعرب العيش مع طاقة حربية ليس لها من مهام سوى قتل العرب؟!. الفنان العربي حالياً، أمام حقيقة ماثلة لا تقبل الجدل: هناك من يريد إفناء هذا الشعب الجميل، هذه الأمة العريقة الجميلة، مستهدفة من الغرب والشرق.. لماذا؟! الجواب صعب قليلاً، ذلك لأن





الإنسان يبدو حتى في العصر الذي ظهرت فيه الفلسفات والأخلاقيات والنظريات الاجتماعية، لا زال يعيش في عصر الظلمات. خلاصة كل ما تقدم، هو أن الفنان كمواطن مثقف، هدفه خير الإنسانية، لكن عليه أيضاً مهمة الدفاع عن نفسه، وعن الفكر، عليه القيام بهذه المهمة.

والسؤال الذي يفرض وجوده هنا: هل إذا خضع الفن التشكيلي لالتزامات قومية يخسر مهمته؟ فالالتزام كما تعلم له شروطه، سواء كان في مجال التشكيل، أو الموسيقى، أو الأدب، أو الهندسة، أو التشريع. هل هذا الالتزام ضروري؟ ثبت أنه كذلك، والشيء الرائع أن الفنان العربي شعر بضرورة الدفاع عن نفسه، وهذا أمر يعادل جماليات الفن التشكيلي. بمعنى أنه ليس من الضروري أن يكون الفن التشكيلي العربي المعاصر صدى لهذه الهلوسات الأوروبية العجيبة، وأنت تعرفها جيداً، إذ يكفي أن يقوم الفنان هذه الأيام، بعرض خشبة، أو بالون، أو بقرة ملوّنة من الجبس.. ليكون ما يعرضه فناً، نحن لا نلعب. وهذا من حسن حظّنا. إن الفنان العربي، في العصر الحديث، في حالة صحوة، فهو لا ينظر إلى الفن التشكيلي كنوع من اللعب، بل كمهمة فكرية قومية متزنة، تحتاج للمزيد من المعرفة والبحث والتجريب، لكي يتمكن من الحفاظ على حضارته. أنا أعتبر نفسي في هذه المهمة، ولأنني كذلك، تأوي الحياة إلى لوحتي.

■ يلاحظ، مع ذلك، أن العديد من التجارب التشكيلية العربية المعاصرة، انعطفت نحو التجريد والفن المركب والمفاهيمي... الخ، لقد اتضح فيما بعد، أن هذه الإنعطافة شكلت لها شركاً لم تستطع الخروج منه. أي شكّل مأزقاً حقيقياً. تجربة فاتح المدرس، ظلت محافظة على مقومات أساسية. فهي لم تغادر الشكل المشخص، الواضح، المقروء، رغم اختزالها له وتكثيفها له. هل جاء هذا الأمر تلقائياً أم قصدياً؟

التجريد لا يفتح حواراً إنسانياً بل حواراً بصرياً حيوانياً

×××

التقنية المتطورة ليست فناً، أما الإبداع فهو هدف العقل البشري.

■ مفهوم التجريد هو أن تتخلى عن الموضوع. يعني.. عوضاً عن أن ترسم منظراً طبيعياً، أو جماعة من الناس في السوق، أو رسم وجه، تقوم برسم بقعة لونية لها نفس التأثير البصري. هذا التجريد يستلزم أولاً: ثقافة بصرية مترفة. على سبيل المثال: ما هو المنظر الطبيعي؟

المنظر الطبيعي عبارة عن أشجار وناس وأرض. هذا إذا حللناه. نحن نرى بقعاً بصرية لها تأثير سيكولوجي على النفس، وهذا التأثير البصري عمره الفعلي قصير جداً. يعني أنه يؤثر لمدة خمس دقائق ثم ينتهي. إذاً التجريد لا يفتح حواراً إنسانياً، بل يفتح حواراً بصرياً حيوانياً.. الحيوان بالطبع ليس سيئاً. الطير يرى الطبيعة عبارة عن تركيبات لونية وشكلية، يراها مجردة. الإنسان يُسقط على الطبيعة فيعطيها المعنى، والتجريد أخذ كحصيلة للموضوع. يعني المنظر الطبيعي الجميل عبارة عن خطوط



وبقع لونية.. الخ... وليس عبارة عن شجرة وملحقاتها. هذا هو المأزق التشكيلي الذي يعاني منه الكثيرون من النقّاد، في حسمهم للموضوع، لكن الموضوع لم ينحسر أو ينحسم، فهل التجريد في الفن، أو في الأدب، أو في الشعر، هو المطلوب من الأشكال التي تبني العالم؟ نعم التجريد عبارة عن أبجدية وحروف للغة صعبة، خذ مثلاً إذا قمنا بتحليل لوحة فنقول: عناصرها غرافيكية، وعمارتها لونية، وتكوينها متماسك، أو فيه خلل أو أخطاء بصرية عديدة. هذه العملية التحليلية التجريدية مثل قواعد اللغة العربية. لكن عَالِم هذه القواعد ليس بأديب أو فيلسوف. هو يتكلم عن «البيتون» اللازم لحمل البناية، لكن البناية ليست فقط (بيتون). هي شكل حضاري، تدخل فيها الحاجة الفكرية العميقة. المعركة إذا ما بين الشكل الصافي وبين الموضوع، الأوربيون التزموا المنحى الأول، وهو أن التجريد يكفي تشكيلياً، فهو يعطي مؤثراً بصرياً، أما الشرق (وأساسه روحاني) فيريد أكثر من الشكل البصري. يريد الشكل الآخر. يريد فتح حوار طويل سيكولوجي عن ماهية اللون وعلاقتها بالموضوع، فهذا يعني أن الفنان له غاية وهو فتح حوار مع أكبر شريحة من الناس، وليس مع متنطعين بالمفاهيم التشكيلية الحديثة، أي التجريد الصافي. التجريد الصافي موجود أيضاً في لوحة الموضوع.

هناك خندق كبير بيننا وبين الفنان الأوروبي. هو يطلب التجريد الصافي، دون النظر إلى الموضوع (اللون نفسه يترجم نفسه) لكن نحن مازلنا نرى أن من وسائل الإيضاح الفكري، أن يكون هناك موضوع، خذ مثلاً لوحتي «أطفال الحجارة» التي اعتبرت من الأعمال الجميلة، كيف يمكن التعبير عن أطفال الحجارة تجريدياً؟!.

فنان فلسطيني مقيم في الويلات المتحدة الأمريكية، زار سورية وقدم لوحات تجريدية خاصة، أطلق عليها أسماء

يهودية إسرائيلية مأخوذة من التوراة مثل «باب سارة» و «أخلاق موسى» كنوع من الإسقاط، حاول من خلاله، إقامة نوع من الجسور الإعلامية الخفية والتافهة. هذا الفنان الفلسطيني، حمل ما يربو عن خمسين لوحة هي عبارة عن مثلثات ومربعات، فما علاقة «سارة» و«حلم موسى» بهذا الموضوع؟! . هذه اللعبة أصبحت مفضوحة. التوفيق بين الكلمة السياسية، حتى ولو كانت تجريدية، وبين الواقع المؤلم والقاتل، لعبة سخيفة.

الفنان بطبيعة الحال، يتعامل مع الشيء الجميل، لكن هذا الجمال ليس للتسلية. الفنان العربي حالياً يجب ألّا يلعب . فإذا كان بعض الفنانين العرب يتجهون نحو التهويمات التجريدية والعبثية، بغض النظر عن مسار الحس الإنساني، فهو أمر يدعو للمناقشة كما يدعو للتساؤل!

■ في تجربة فاتح المدرس، عناصر أساس، يمكن اختزالها







بالمرأة والأرض والطفولة. وهناك ارتباط وثيق بالأرض السورية. ففاتح المدرس، حتى في رسمه للمنظر الطبيعي الخلوي، يُشعر المشاهد بالإنسان يطلّ بهذا الشكل أو ذاك، من اللون والخط والعناصر الأخرى في اللوحة. ما مرد هذا الارتباط الوثيق بينك وبين الأرض السورية؟

■ عندما أسير في المنطقة بين دمشق وتدمر، أو أجزاء من البادية السورية، ذات التلال. وأرى الأبيض، ولون الرمل، ولون الأهرة، ولون السماء. كما أتذكر الأرض التي عشت فيها في الجبال السورية... الأرض الحمراء وتضاريس الجبال البعيدة، والإنسان الذي يتحرك بينها. هذه الأمكنة جزء من الكرة الأرضية. عشت فيها، وأشعر بأنني جزء منها. لكن إذا تمعّنا فيها بدقة، نرى فيها أشكالاً تجريدية تبني مخيلة الإنسان، فهل هذه اللفتة ما بين واقع الطبيعة الرائع، وما بين تحولاتها تجريدية؟

من هذا الالتقاء السرّي، تُبنى مفاهيم تكاد تكون ضرورية وجديدة. يعني أن يقوم تآخي بين الصورة والكلمة. لا الكلمة يجب أن تطغى على الصورة، ولا الصورة تطغى على الكلمة. هذه أيضاً قناة في منتهى الصعوبة ملاحظتها. الحديث عن ميل بعض الفنانين العرب. نحو التجريد الأوروبي، أو نحو التجريد الروحي الشرقي. والذي أساسه فلسفة عربية، حديث طويل ومتشعب.

■ في لوحاتك التي تتناول فيها المنظر الطبيعي الخلوي، تلقي عليها شالاً شفيفاً يجعل الألوان تنسحب من بعضها البعض، بماذا تفسر ذلك؟

■ مخزون الذاكرة وما سبقه، انتساب طبيعي للون الأرض، وانعكاس الضوء عليها وللتكوين الجغرافي للأرض ووجود الإنسان عليها. طفولتي كانت في الريف السوري الشمالي، وقد ثبت لي بعد أن تجولت في الكرة الأرضية، أن سورية تتميز بسلسلة لونية موجودة في الطبيعة، غير موجودة في أية منطقة في العالم. ربمّا قد يكون شبيهاً له في شمال الأردن، أو في جنوب تركيا، وبعض مناطق في اليونان. هذه الدقة في العلاقة ما بين ضوء الشمس والأرض، وتحرك الإنسان بينهما. هذا الضوء المنسفح على التراب، هو روح الشعر في الذاكرة الإنسانية. الوطن ليس (واو، طاء، نون) وإنما ضوء الشمس على الأرض والإنسان بينهما، وهذه العلاقة العاطفية الهائلة القائمة بينهما، تماماً كعلاقة الطفل بأمه، وهي علاقة لا غائيّة. هذا الوطن، وهذا الحب، كنز بصري لا مثيل له. أنا حتى الآن، أرسم لوحاتي بتأثير مما خزنته في طفولتي عن علاقة الضوء وألوان الفصول الأربعة. للأرض جمال لا مثيل له، وهذا الجمال يترجم إلى سلوكية إنسانية، فترى في الشرق عامل الرحمة، لأن في بناء الطبيعة رحمة، وهو عامل أخلاقي أخذ طريقه إلى لوحتي. بمعنى آخر: الطبيعة تعلم أخلاق الحياة، ولكن برموز صعبة الفهم.

■ رغم الانعطافات الكثيرة في تجربتك، ظلت هناك شخصية فنية واضحة ومؤكدة لفاتح المدرس، في كافة هذه الانعطافات. بالمقابل هناك تجارب تشكيلية عربية عديدة لم تستطع تحقيق هذه المعادلة، فبعضها ضاع في تعدد الشخصيات، وبعضها الآخر، سرقته التقنية الماكرة، وبعضها الثالث وقع في شرك الواقعية التسجيلية الحرفية، أو الشخصية النمطية المكرورة، ترى ما سرّ وجود هذا الطفل الكبير الذي يدعى فاتح «المدرس» في لوحاتك؟

■ أنت أجبت عن هذا السؤال دون أن تدري، لكنّي أضيف أنه عندما يصرخ الطفل لتأتي أمه، يستخدم الصوت، وأحياناً الطفل لا يصرخ، يكتفي بالنظر في عيني أمه. هذا الجسر الخفي بين الصوت الصارخ وبين النظرة الساكنة. هذا التصرف الإنساني بين الطفل وأمه، بين النظرة والصراخ، موجود في العلاقة بين الشكل والهدف أو الموضوع، في النفس البشرية. فالذين اتجهوا نحو التقنية، قاموا بعمل جيد. لكن هل التقنية تأتي بالجديد؟ هل تولّد إبداع؟... بالتأكيد لا، لكنها تولّد النظام، والدقة، والإنجاز، لكنها لا تولّد الإبداع، أي المستقبل. تكرس اللحظة الحاضرة، تبني قصراً عظمياً، لكنها لا تستطيع أن تبني كوخاً جميلاً رائعاً. فالذي بنى الأول لا يستطيع بناء الثاني. الكوخ الشعري عبارة عن رمز لتطلعات الإنسان للمستقبل. هنا العلاقة ما بين التقنية وما بين التطلعات الثقافية العميقة.

الاختراع شيء، وتثبيت المفاهيم السابقة المسبقة الصنع،



بشكل تقاني جديد، شيء آخر. التقنية ليست فناً البراعة ليست فناً. الفن الإنساني يختلف عن الفن الحيواني، والاختلاف قائم بين التقني والإنسان الذي يضيف، ولو ميليمتر واحد إلى حصيلة البشرية وإلى المستقبل. هناك هوة ليست سهلة العبور ما بين التقنية المتطرفة التي ليست فناً، وبين الإبداع الذي هو هدف العقل البشري.

■ لكن ماذا عن الفنانين الذين لم يغادروا الواقعية الحرفية التسجيلية، منذ بدأوا الخطوات الأولى في تجاربهم الفنية وحتى الآن؟

■ هذه الفئة وجودها ضروري، وهي تعتبر ركيزة، فهي ترسم مثل «رامبرانت» و«الواسطي». هذا الأمر ضروري، لأنه عبارة عن لقاء عصري بين مجموعة تسعى لمكاسب مالية محضة، وبين فئة تسعى للبحث العلمي في الفن، نحن ي البلاد العربية بحاجة ماسة للبحث العلمي في الفن، كما في الزراعة، الآلات الحربية، والفلسفة، للحفاظ على سرّنا الشرقي.. هذا الذي يجعل الغرب بحاجة لنا الآن وليس العكس!!.

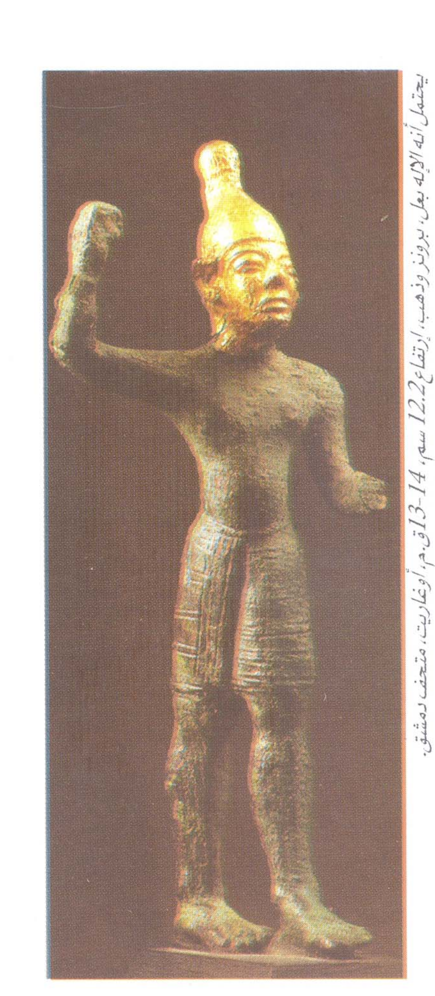
* * *

أوغاريت..

الفضة و الذهب..

وفنون التعدين!!

■ د.عبدالله السيد*



يحتمل أنه الإله بعل، برونز وذهب، إرتفاع 12.2 سم، 14-13ق.م، أوغاريت، متحف دمشق.

1- معابر أسطورية..

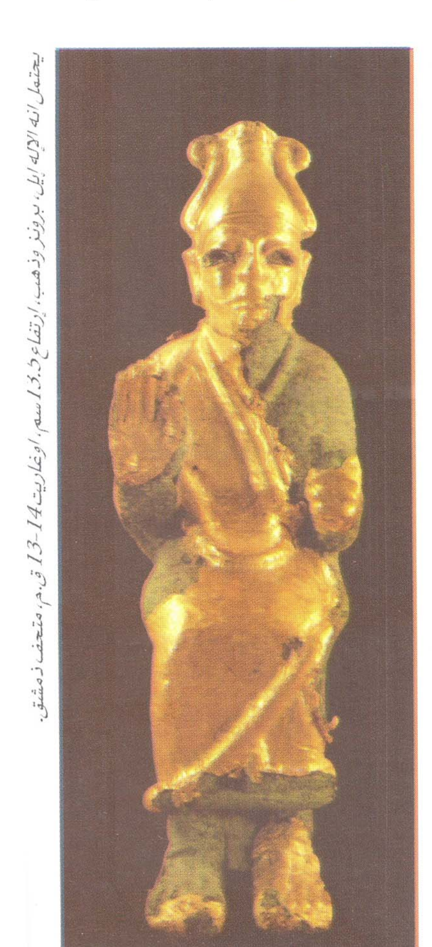
المعبر الأول:

«الحرب تخالف مشيئتي
ازرع لفاحاً في الحقول
اسكب السلام في كبد الأرض
ارم السلاح»[1]

هي ذي رسالة «أيل» حكمة الباري اللطيف، ذي الفؤاد، كما وردت في ملحمة «بعل» الأوغاريتية، وهي رسالة تتردد، على لسان الإله «بعل» راكب الغمام، وعلى لسان أخته الإلهة «عناة» البتول، وفي نفس الملحمة عدة مرات[2].

المعبر الثاني:

«ثم رفعت صوتها وصاحت: لماذا
قدم عليان بعل؟
لماذا قدمت البتول
عنة؟ إنهم قتلة، هم قتلوا
أبنائي. هم قتلوا جيش
عشيرتي». ولكن عندما رأت أثرة
الفضة،



يحتمل انه الإله إيل، برونز وذهب، إرتفاع 13.5سم، اوغاريت 14-13 ق.م، متحف دمشق.



فأس من النحاس والذهب والحديد، الطول 19.7 سم، أوغاريت، القرن 15-14 ق.م، متحف حلب.

عندما رأت ظل الفضّة الرمادية وذ...
الذهب، فرحت الربّة إثرة»[3].
وها هي ذي حالة الإلهة «أثرة» الغاضبة، التي عندما رأت الفضة والذهب، لم يذهب غضبها على «بعل» فقط. بل.. وقامت بالوساطة عند الإله «إيل» للموافقة على بناء قصر وهيكل لبعل.

المعبر الثالث:

«وصاح على العمال لقصره
والبنائين لهيكله
جلبوا جبالاً كثيرة من الفضة
تلالاً من محمود (جيد) الذهب.
وجلبت الجمال الحجارة المنحوتة»[4].

ومن هذه المواد بني هيكل وقصر الإله «بعل»، وذلك على جبل الشمال «صافون»، «لأن سفوحه تخبئ المعدن الثمين، الذي نسميه الذهب، ويسميه الفينيقيون «خاروس»، والإغريق «كريزوس» كما يقول «فيروللو»[5].

المعبر الرابع:

«هدية للربة أثرة يم
إكرامية القانية (بارية) الآلهة..
اعتلى الهَيْن على المنفاخ (الكور)،
وكانت بيد خُسسْ المقابض.
أذاب الفضة، أزاح
الذهب، سكب الفضة
بالآلاف، وسكب الذهب
بعشرات الألوف.
صبّ مناصب، وأسرّة،
وخلقين آلهة، زنة عشرات الألوف
خلقين آلهة مصنوعة من الفضة
ومشمرخة (ومطلية) بالدم الذهبي
(بذهب أحمر)
نحت عرش (كرسي) ألوهي،
بظهره عليه هدم (بساط) ألوهي،
وفراش من وبر
صنع نعلاً ألوهياً ذا قبال
مطلياً بالذهب
ومناضد ألوهية ملئت
من خيرات
بطون الأرض
آنية ألوهية دقاق (صغيرة) كالخراف
سكبت كحيوانات اليمان
التي بها الأرام بعشرات الألوف»[6].

هاهي استخدامات الذهب والفضة، في الأثاث والحلي، وفيما يُلبس، كما في المعابد والقصور، يقوم بها صنّاع مهرة، ولهم في ذلك إله يحمي الحرف[7]، ويتفنن بمنتوجاتها وهو الإله «كثرخَسيس» المهندس والحداد والصائغ، يساعده في ذلك الصائغ «هين».

المعبر الخامس:

«اصعدْ إلى زق الحداد بفكرة التدمير
وابعدْ دليل المتوفين عن التقدمات
اصهرْ الفضة المفتتنة
والأساور الذهبية. اصهرْ الفضة
الموجودة بالآلاف
والذهب اصهرْه وإن كان بعشرات
الآلاف
اصهرْ الحيوانات وردْ الصيغ السحرية
ذوّبْ من جديد الإله الذي أقمته من
أجل الفضة
إن اليأس والمجاعة هما في دم
الذهب»[8].

---

* باحث جمالي، نحات، وأستاذ في كلية الفنون الجميلة.

وهذه هي نصائح الإلهة «أثرة» إلى شعب الملك الكبير، الذي شنَّ حروباً على جيرانه من الكنعانيين لأجل الغنائم واحتياز الذهب والفضة، فوقع الملك وشعبه بالمصائب، إنها تنصح الشعب لأجل الخلاص[9].

المعابر الأربعة الأولى مقتطفة من ملحمة «بعل» الأوغاريتية، التي وجدت في مكتبة كبير الكهنة «أتن فيرلن» والتي دونت في عهد نقمد الثاني ملك أوغاريت، أي في القرن الرابع عشر قبل الميلاد [10]، و«فيروللو» يقول: «إننا واثقون من أنها قبل أن تثبت على هذا الشكل الذي وصلنا قد تناقلتها الأجيال سواء رواية أو كتابة بطريقة ما، ليس ألفباؤها معروفة»[11]. ويؤيد آخرون هذا الرأي أيضاً مثل د. حسني حداد، ود. سليم مجاعص، اللذان يريان أن ملحمة البعل ربّما ترقى إلى بدايات الألف الثاني ق. م، أو إلى بداية الألف الثالث ق.م كما تشير إلى ذلك وثائق إيبلا[12].

أما المعبر الخامس فهو مقتطف من «اللآليء» التي كتبها كبير كهنة أوغاريت في منتصف القرن الرابع عشر، أي 1350 ق.م، عن حكم الملك الكبير، غير المسمى، والذي يمكن تحديد فترة حكمه بالثلث الأخير من القرن الخامس عشر، أي حوالي 1430ق.م[13].

وقد يرى «رينان» ميوعة وتناقضاً، في الميثولوجيا القديمة، في كتابه «دراسات في التاريخ الديني»[14]، ولكن هذه الميوعة، إن طبقناها على ملحمة البعل، ليست إلا انفتاح النص الأسطوري، على التاريخ السحيق للشعب، والتجربة الدينية، وتصور الكون لديه، وانفتاح هذا النص على المسيرة التاريخية للشعب، واهتماماته وهمومه الحياتية، ومثله وقيمه الأخلاقية، وانفتاح النص على الفضاء الجغرافي الذي يحيط بالشعب، مما يطرح شروحاً متعددة، وهكذا رأى «فيروللو» ثلاثة على الأقل في أسطورة «بعل ويم»: «هذه الشروح الثلاثة: فضائية وجغرافية وتاريخية. وربما تفاسير أخرى. تمثلت بالتوالي في أدمغة شعراء فينيقية ومفكريها»[15].

لكنّ «فيروللو» يقول: «إذا كان الذهب هو سبب الخلاف بين «يم» و«بعل» فإننا نفضل التفسير التاريخي على غيره، لأننا نعلم يقيناً: أن سبب القتال والحروب قديماً وحديثاً وفي كل العصور هو السعي لامتلاك خيرات هذا العالم»[16].

فلنستعرض الشروح الثلاثة باختصار[17]:

1- إن مغزى الملحمة هو هزيمة البحر أمام عنفوان الأرض، وهذا ما يقودنا لتذكر المعركة في أول الدهر، بين الإله البابلي «مردوخ» وبين المارد «تيامات» المحيط، حيث انتصر «مردوخ» فنظم العالم، ووضع الكواكب وخلق الكائنات في الأرض والسماء والمياه، ثم خلق الإنسان، ولُقّب «مردوخ» «بيبل» و«بيل»، وهو «بعل» السيد والمولى، ولكن بعل أوغاريت لم يخلق العالم، ولم ينظمه، وقام بذلك «أيل». مما يجعل هذه الأسطورة. كما يقول د. كارم محمود عزيز. تابعة بشكل ما للنماذج الأصلية البابلية، وهي شكل من أشكال الصراع الأزلي بين الخالق والتنين[18].

2- البحر يهاجم الأرض دون هوادة، وقد ينتصر أحياناً مدمراً ما على الشواطئ، وفي القرن الماضي عرفت جبيل عاصفة بحرية، دمرت رفرفاً

اله يجلس على عرشه، برونز، ارتفاع 12.4سم، أوغاريت، القرن 14-13 ق.م، متحف حلب.

من الصخور فيها، لكن العاصفة تهدأ، والماء ينسحب، فكأن الأرض انتصرت وصمدت أمام البحر، «ونستطيع أن نقول: أن «بعل» هو الذي انتصر على «يم» أو الأرض تغلبت على البحر»[19]، وهذا التفسير الجغرافي هو مايراه بعض الباحثين، ولكنّهم يرونه في تحديدات جغرافية مسمّاة هي جبل كاسيوس (الجبل الأقرع) الذي له مكانة خاصة في أساطير إله العاصفة، ونهر العاصي الذي يحيط بالجبل، وقد لقّب من قبل الكتّاب الكلاسيكيين بالتنين[20].

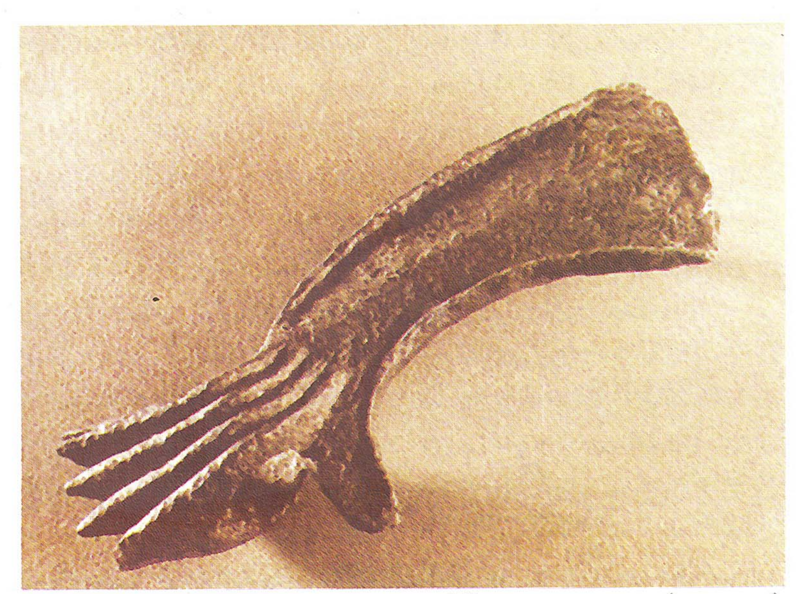
3- اضطر الكنعانيون أن يخوضوا صراعاً مستمراً ضد الغزاة القادمين من الغرب، وضد المصريين، وهؤلاء الغزاة هم «شعوب البحر» ولئن كان هؤلاء الغزاة، يفوزون ببعض النجاحات المحلية أحياناً، إلا أنهم سرعان ماكانوا يذوبون في السكان الأصليين، ومن هنا جاء أن «بعل» صرع «يم» فبعل «يمثل البطل الوطني، فهو رجل الحريات الكنعانية، وله الحق أن يلقب بالسيد المولى». إن «بعل» سيد الأرض، يهب الحياة، ويقدم الخبز والخمر والذهب والفضة والأحجار الكريمة، وهو ما يدفعه المغلوب للغالب، وهذا ما يبتغيه «إله البحر» وما يريد أخذه، وهذا ما كان «بعل» يودّ الاحتفاظ به لينفقه على أعوانه وشعبه، وهذا هو التفسير التاريخي الذي يأخذ به «فيروللو»[21].

إن هذه التفسيرات لاشك، وأنها تلقي ضوءاً، على أسطورة «بعل» وصراعه مع «موت» أيضاً، فالكنعانيون، الذين كانوا شعباً زراعياً في البدء، فكان بعل لديهم هو سيد المطر، الذي يخصب الأرض، وينمّي نباتاتها، وبالتالي.. ينمّي ويخصب حيواناتها وبشرها، في حين أن «موت» كان إله المواسم ونضجها وجفاف الصيف، وهاتان القوتان المضادتان، لايمكن أن تجتمعا معاً، فعلى الواحد منهما أن يحكم بشكل دوري، بينما يختفي الآخر في جوف الأرض[22].

ولكن تطور المجتمع الأوغاريتي، واهتمامه بالصناعات المعدنية، وتهافت تجّاره على اقتناء المعادن وتصنيعها وتصديرها واستخدامها، لابد وأن ينعكس على الأسطورة، كما انعكست عليها المثل المنسوبة للآلهة، والمطلوبة من البشر، وكما انعكس عليها الصراع الديني بين عبادة «إيل» الجديدة، وعبادة البعل القديمة[23]. وكما انعكست عليها العادات والتقاليد والمعتقدات وحتى الممارسات والطقوس التي كانت ترافق التصنيع المعدني، وهذا ما يجعلنا نميل إلى إظهار المستوى التاريخي، يؤيدنا في ذلك نصوص اللآلئ، وهي نصوص تبدو تاريخية، تتطابق أحداثها مع رسالة «أبي ميلكي» صور إلى ملك مصر، وحرب العبرانين واحتلال أورشليم من قبل يهوذا حوالي 1400 ق. م، وثورة عبدي أشيرته[24]، يُضاف إلى ذلك أن ملحمة بعل، ونصوص اللآلئ، قد دونتا في وقت واحد، أيام الملك نقمد الثاني، أي في القرن الرابع عشر قبل الميلاد. حيث جعل من بعل وأتباعه على علاقة بالذهب والفضة، وجُعل من إيل وأتباعه على علاقة بالمثل الإنسانية، لأن «اليأس والمجاعة هما في دم الذهب».



رأس عصا على هيئة صقر، برونز وتنزيل بالذهب، أوغاريت، القرن 14-13 ق.م، ارتفاع 8.8 سم مع القاعدة، متحف حلب.



فأس، برونز، أوغاريت، حوالي القرن 13ق.م. متحف دمشق.

2- من الميثولوجيا إلى الأركيولوجيا:

إن مدينة تجارية همّها الأولى «الاحتفاظ باستقلالها، وتأمين تجارتها الخارجية[25]» والاحتفاظ بثرواتها من الذهب والفضة، والمحافظة على حياة سكانها - الوقتية ولكنها النفسية - تلك الحياة، التي قدمتها لهم الآلهة، لابد أن يكون حكّامها مسالمين، «لايفكرون بالاستيلاء على مال الغير[26]» مما سيجعل سياستهم، تعتمد إقامة العلاقات الدبلوماسية مع جيرانهم، وإيجاد نوع من التوازن في علاقاتهم مع القوى المتخاصمة[27]، إضافة إلى استرضاء القوى المهددة لهم، أو المتحالفين معها، إما بالزواج، وإما بتقديم الهدايا[28]، أو بدفع الجزية لهم، أو بتقديم المساعدة العسكرية[29]، مقابل استقلال مدينتهم، واستمرار ازدهارها، وتأمين خطوط تجارتها.

كذلك.. فإن موقع مدينة تجارية، كموقع أوغاريت، سيكون على علاقات تجارية واسعة، تمتد إلى سوريا الداخلية، وما بين النهرين، ومدن الشمال الأناضولي، كما ستكون ذات علاقات مع الدول، على شاطئ المتوسط، كدول المدن الفينيقية في الجنوب، وبلاد الفراعنة، والجزر المتوسطية كقبرص، وكريت، والجزر الإيجية. وبالطبع.. فهذان الشرطان سينعكسان على تصنيع معادنها، وتنوع تقاناتها، بل وتنوع أساليبها. كما سينعكسان على تنوع مستورداتها، وغنى مستودعاتها بكل أنواع المنتوجات الآتية من عند جيرانها.

بلى.. لقد تاجر الأوغاريتيون بالمنتجات الزراعية المحلية، مثل الحبوب والنبيذ وزيت الزيتون، وبمنتوجات مشاغلهم المحلية من الأقمشة والمنسوجات، وخاصة ربّما المشغولة بخيوط الذهب والفضة التي اشتهروا بها[30]. كما تاجروا بالصوف المصبوغ وبالبرفير وبالزيت المعطر، ونقلوا سلع العالم المتوسطي وسلع البحر الأحمر «من ذهب وبخور وأطياب وحيوانات غريبة من المناطق الحارة[31]»، وصدروا من مينائهم الخشب، وتاجروا بالخيل مع المدن الفونية الجنوبية والبلاد المصرية، لكن الأهم من كل هذا كان التعامل مع «النحاس والأواني البرونزية والأسلحة، وأدوات الصناعة وبعض المصنوعات الحديدية»[32].

إن اهتمام «أوغاريت» عبر أساطيرها، وعبر مواد تجارتها الخارجية، بالفضة، والذهب، والبرونز، كان اهتماماً مميزاً، أوضحه - أركيولوجياً - القسم الجنوبي من المدينة، حيث كان يضم كثيراً من الصنّاع، الذين كانوا يعملون بالذهب والفضة والنقش والنحت[33]؛ كما أشارت الوثائق أيضاً، إلى نوع من التخصص الحرفي، مما جعل بعض الباحثين، يقولون بوجود اتحاد للحرفيين في أوغاريت[34]، بل.. وقال بعضهم بوجود نقابة لمندوبي الفضة، أو نقابات للصناعات المعدنية والقوالب، أو نقابة لصانعي العربات[35]، وقد تضمنت الأرشيفات الملكية لوائح اسمية بالحرفيين، وأصولهم، ومكان إقامتهم، والكميات المعدنية المسلمة لهم، ومواقع وجودها، وتوزيعها «مما يفهم منه أن الإدارة الملكية، هي التي كانت تقوم بعملية توزيع المعادن على الحرفيين»[36].

كذلك.. فقد دلّت الوثائق المكتشفة «على تسليمات من الأسلحة والمقاليع والأقواس والسهام والأخشاب اللازمة لصنع هذه الأسلحة»[37]، وكان لحماة المدينة دروع محرشفة من البرونز، اسمي الواحد «بالسيرون»، كما كان للجياد دروع محرشفة من البرونز أيضاً، إضافة إلى العربات المصفحة[38].

ودلّت الكتابات المكتشفة أيضاً، إلى أن الفضة كانت هي المعدن الأكثر انتشاراً، ثم الذهب والحديد، بل..

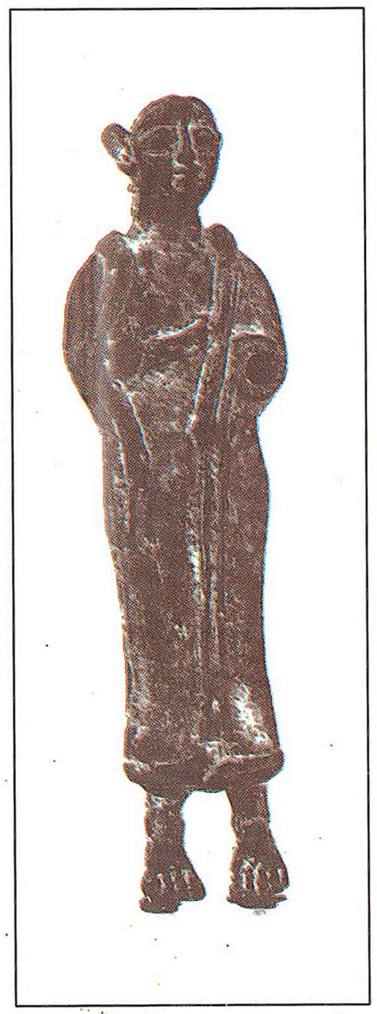
«كان الحديد في القرن الرابع عشر من المعادن الثمينة، إذ كان ثمن 12 «سيكل» منه. (120 غراماً تقريباً) يعادل 23 «سيكل» من الفضة»[39]، أما الوزنة الواحدة من الذهب، فقد كانت تعادل 3 . 4 وزنات من الفضة، وهذا التراوح في القيمة مفسّر، بعدم استقرار النسبة، التي يبدو أنها كانت خاضعة لتقلبات السوق، أمّا الوزنة الثقيلة الواحدة من الفضة فكانت تساوي 200 وزنة من البرونز[40].



قوالب لصب الذهب، من حجر الستياتيت، أوغاريت، القرن 15-13 ق.م، متحف حلب.

3- من الأركيولوجيا إلى الميتالورجيا:

إن الطبقة الثالثة من حفريات





تماثيل أوغاريتية من البرونز، القرن 15-13 ق.م.

أوغاريت = 2100 ق.م[41]. تسجل الحدث الأهم بالنسبة لهذه المرحلة، وهو الانتقال إلى تصنيع الأدوات والحلي المعدنية، حيث يعتقد أن المواد المعدنية، جُلبت من الترسبات المعدنية، عند الشواطئ البحرية، حيث كانت تقذفها الأنهار عند مصبّاتها، فتجمعت الفلزات قبل استغلالها، وخاصة.. من منطقة كسروان، التي كان يمرّ عبرها نهر أدونيس (نهر ابراهيم) ونهر فيدر (فيدار)، واللذان يصبّان قرب «جبيل». ويؤكد «شيفمان» «ونحن على ثقة بأنه كان لدى الأوغاريتيين ما يكفي من الإمكانيات للحصول على الفلزات المعدنية من جبيل، وقبرص، حيث كانت الأخيرة أكبر مصدر للمعادن»[42].

فإذا كان من المؤكد، أن النحاس كان يستقدم من قبرص Chypre واسمها يعني النحاس[43]، فإن «شيفمان» يرجح أن القصدير كان يصل من ساحل الحوض الغربي لهذا البحر نفسه، معتمداً ما أشار إليه ب. ب بيوتروفسكي[44]، أما «موسكاتي» فيذكر، أن الفينيقيين، قد جلبوا «النحاس من قبرص، والفضة والذهب من الحبشة، وربّما من بلاد الأناضول»[45].

ويرى «شيفمان»: «أن المصطلح الأوغاريتي المعتاد للدلالة على البرونز هو TiT، أي المشتق من جذر TiT ثلاثة، والمشتق الآخر من الجذر نفسه (الكتابة نفسها) يعني صانع البرونز، الحرفي الذي يحضّر البرونز والمجوهرات البرونزية. ويصبح هذا الاستخدام للكلمات مفهوماً، إذا أخذنا بعين الاعتبار، أن العناصر الرئيسية، التي تشكل منها البرونز في القرون الأخيرة من الألف الثالث هي النحاس والقصدير والرصاص، وأحياناً أضيف إليها الحديد والزنك»[46].

إن تاريخ التعدين، يشير إلى أن أقدم أثر معروف من البرونز، يعود إلى الألف الخامس قبل الميلاد[47]، كما يشير إلى أن مكتشفات البرونز، في الشرق الأدنى، تعود إلى حوالي الألف الثالثة قبل الميلاد حيث يبدأ عصر التعدين بالفعل، الذي قاد الإنسان، باتجاه الحضارة، لأن البرونز كان المعدن القابل للتطبيقات المتعددة، التي عرف الإنسان عملها. علماً أن الذهب والنحاس، كانا موجودين قبل ذلك بعدة قرون، وكان الإنسان قد عرف استعمالهما، وتشكيلهما، ولكن لم يكن ذلك من التعدين métallurgie.

ومن الشرق الأدنى يمتد تكنيك الصب إلى الشمال، والقوقاز، وإلى مصر وكريت، ففي سومر وأكاد تظهر أول الأعمال من البرونز في نهاية الألف الرابع قبل الميلاد، وفي بحر إيجه حوالي 2800 ق. م وفي أوروبا القارية 2000ق.م وفي الشرق الأقصى 1600ق.م، أما أمريكا وغرب أفريقيا، فإنهما يكتشفانه في الألف الثانية بعد الميلاد[48]. وبالنسبة إلى مصر يعود البرونز إلى المملكة القديمة، في رأس الفرعون بيبي الأول، وفي الأناضول 2300 . 2200ق. م في ألساحايوك[49] Alsahüyük.

إن البرونز الذي يتطلب حرارة عالية ومستمرة، والتي تصل إلى 900°، لايمكن أن يعطيها فرن بسيط، لكن من المرجح جداً، أن فرن الخزف قد كان البداية، لما كانت تتطلبه الفازات الرافدية من الحرارة[50].

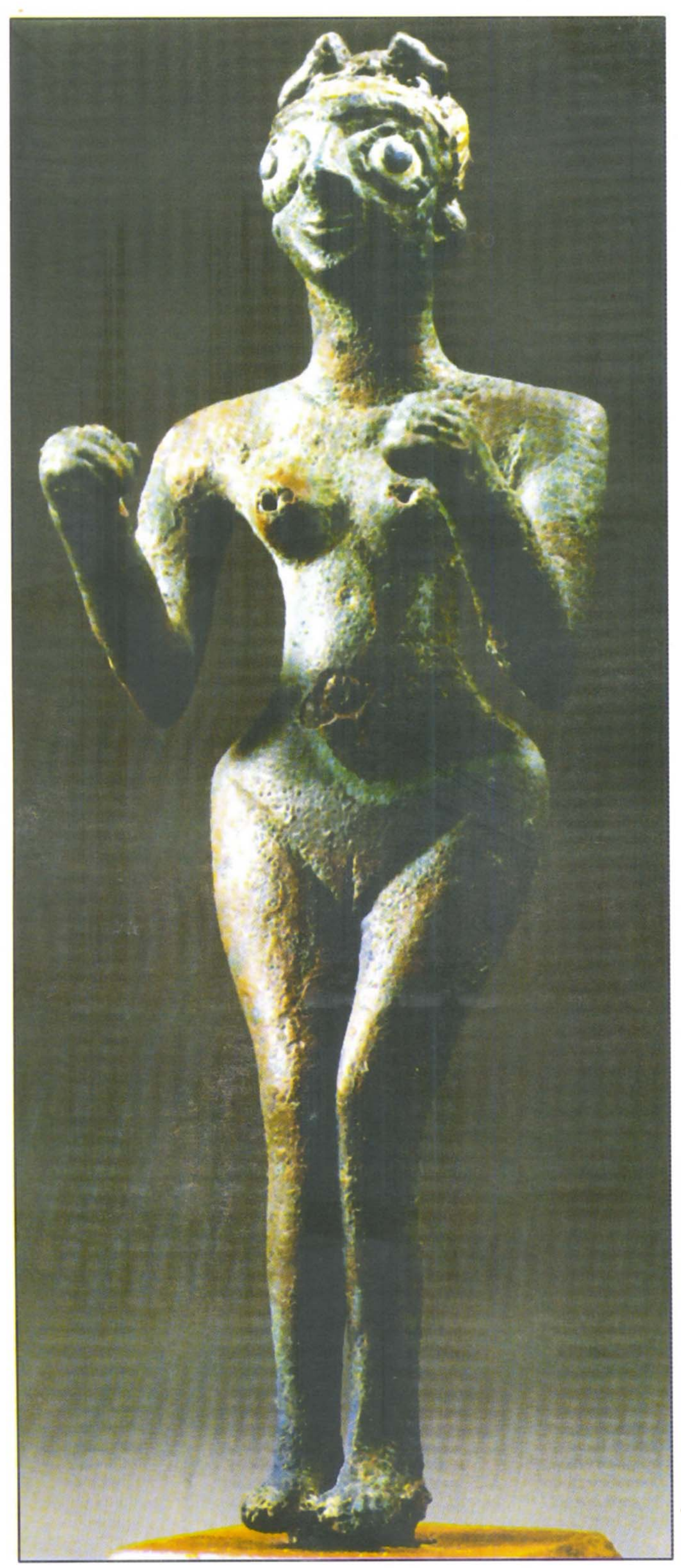
وهذا ما يجعلنا نلتفت، إلى معلّمي النار خزّافين ثم سبّاكين الذين كانوا أسيادها، فكانوا في مستوى نصف إله، وموهوبين بالقدرة السحرية . الدينية، على تغيير جزء من العالم بواسطة النار، وقد كانت عملية بناء الفرن،

تمثال آلهة، برونز ارتفاع 25.8 سم، أوغاريت، القرن 14-13 ق.م، متحف دمشق.

وعملية تخليص المعدن من الشوائب، عملية تترافق بالتطهير والطقوس والصلوات، وقد أعطتنا الكتابات الآشورية مثالاً على ذلك:

«حينما تضع مخطط فرن الركاز المعدني، ستبحث عن يوم مناسب، في شهر مناسب، وحينئذ تضع مخطط الفرن. وأثناء بناء الفرن، ستنظر إليهم، وستعمل أنت بالذات (في بيت الفرن): ستموضع المضغ Ku – Bu في غرفة الفرن. غريب لايتوجب عليه الدخول. ولا أي شخص مدنّس يمشي أمامهم، وفي اليوم حين تضع الركاز، ستعمل أمام المضغ تضحية، ستضع مبخرة من البخور الصنوبري، وتسكب البيرة أمامهم. ستشعل النار تحت الفرن، وستضع الركاز في الفرن. الرجال الذين تأتي بهم لأجل العناية بالفرن، يتوجب أن يتطهروا. بعد أن تكون وضعتهم للعناية بالفرن. الحطب الذي ستشعله تحت الفرن سيكون ستيراس Styras (ومنه الستيرين، مادة هيدروكربونية تستعمل في صنع المطاط) ثخين، والحطبات ضخام مقشرة اللحاء، التي لم تكن قد عرضت في حزم، ولكنها حفظت تحت غطاء من جلد مقصوص في شهر آب. هذا الحطب سيوضع تحت فرنك»[51].

إن ترجمة Ku – Bu متنازع عليها، ولكن كل الترجمات تنطوي على معنى «الجنيني» embryologie، الذي يُشعر أن عمل السبّاك، كان مشعوراً به مثل تسريع لسياق نمو المعادن، وهذه كانت توضع أو تدفع إلى داخل الأرض (في بطنها) لتتغير فيها، كما يقول هوسر Hauser.



تمثال آلهة عارية، ماري، القرن 25-24 ق.م، مواد متعددة: نحاس وفضة - الكتريم - صدف، يحتمل أنها من أوغاريت أو جبيل، متحف دمشق.

وهنا لابد من الإشارة إلى رأي د. كارم محمود عزيز، القائل «كان رمز الإله الأوغاريتي الخالق وما خلقه مشتقاً من الفعل «بنى»... غير أن اللغات السامية، بما فيها المجموعة الكنعانية الأمورية تعرف استخداماً آخر لهذا الفعل بمعنى «يلد» وعليه يمكن التفكير بأن الأوغاريتين تصوروا النشاط البنّاء للآلهة كعملية «ولادة»[52]. فترى أي شكل اتخذته هذه الطقوس في أوغاريت؟..

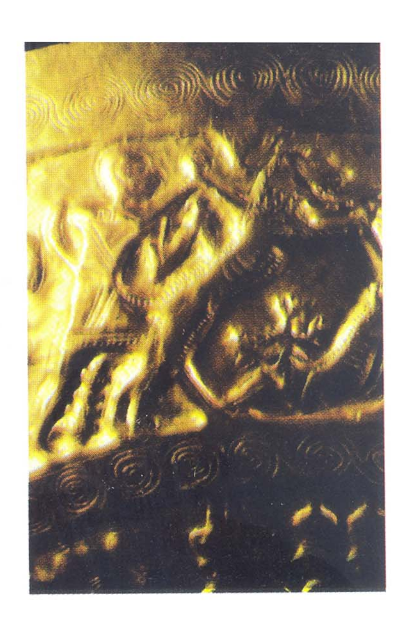
إن فكرة دفن البرونز في الأرض كفاية، ولفترة زمنية، ينتهي بتغيره إلى ذهب، حسب المعتقد في الجنوب الشرقي الآسيوي، وهو ما يدفعنا لتذكر الخبميائيين في القرون الوسطى. أما التطهر فهو شرط صنع الفونت في بعض المناطق من إفريقيا السوداء، فالسبّاكون هناك يعيشون أكثر من ستة أشهر، لايرضون أن تقترب أية امرأة من الأفران طيلة فترة صنع الفونت.

إن معلّم النار قد يكون نصف إله، أو ساحر، أو منبوذ حسب المجتمعات والحقب التاريخية، ولكن «المحرمات والأفعال الطقسية التي ترافق تحويل الركاز إلى معدن، تدل مع أي خوف كان يمارس هذا التحويل، ومع أي احترام أيضاً، للأرض. الأم، لأجل تسريع وكمال الركاز، واضعين إياه، في شكل «رحم اصطناعي» بالأفران»[53].

ولقد كانت شبه جزيرة عُمان، وربما



صحيفة ذهبية، أسلوب الحفر والنقر.





صحيفة من الذهب، قطر 17-17.5 سم، أوغاريت، القرن 14، متحف حلب.

بوهيميا من البلدان، التي كان يتواجد فيها ركاز المعدن المركّب، وهو ما يسمى بالبرونز الطبيعي (وهو أكسيد النحاس المزرق (الحاصل من تحلل سلفور الكربون، أو كبريتور الكربون بملامسة الهواء، الذي يهاجم فيما بعد الكربونات والسيليكات) ومن عُمان كانت سومر تحصل على معدنها.

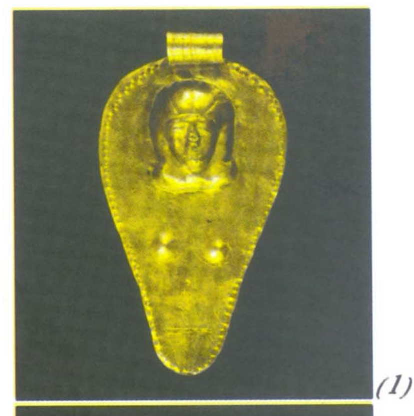
أما القصدير والذي كان عملة التبادل عند القدماء كما يبدو، فإنه كان أوكسيد القصدير، وليس القصدير وكان يتم الحصول عليه أيضاً من طمي الأنهار، وحينما انخفض أو استنفذ، كان يتمّ الحصول عليه من المناجم الكبرى بأسبانيا، وإيطاليا وكورونويل Cassutéride.

ولقد نقل الفلز المشوب، عبر تجارة المعدن تحت شكل سبائك، أما الحصول على البرونز فكان يتمّ بتحضير كل من المعدنين أي النحاس والقصدير بشكل متواقت، وليس كخليطة مباشرة من المعدنين[54].

إن بلاد الرافدين، كانت تستورد البرونز، وكان نحاتوها قادرين على تنفيذ أعمال كبيرة، ولكنهم أكثروا من الأعمال الصغيرة، لأن تنفيذها، لم يكن مكلفاً، وأقل تعقيداً، ذلك أن البرونز كان معدن الأغنياء، وأمثلة ذلك «الأسد حارس معبر داجان» في ماري والذي يعود إلى بداية الألف الثاني ق. م، حيث يبدو أن العيون والأسنان منزّلة، مما يعطي لهذا الحيوان طابعاً شرساً أما «المتعبد راكعاً» أمام إلهه لأجل الأبدية، فإن بساطته تجعله ذو قيمة رفيعة، وهو من الألف الثاني ق.م، ثم «الثور»، وهو مهم لأنه من البرونز المطروق، وليس المصبوب، ثم هناك تمثال «بازيزي» وهو آشوري، بشكل شيطان هزيل، ومجنح، ومزود بمخالب، وله ذنب عقرب، ويمثل دور الحامي الذي يبعد الملاريا[55].

لقد حصل صنّاع البرونز على نجاحات هامة، وبوسائط تقنية محدودة، وعوضوا عن نقص معارفهم العلمية، بالتجارب والخبرات التي حصّلوها، مما يجعلهم مهرة صنّاع عجائب، محاطين بالإعجاب والدهشة والخوف.

فإذا كان البرونز (ستاندار) يتضمن 90% نحاس، 10% قصدير، فإنهم استطاعوا تغيير نسب هذه الخليطة، ليحصلوا على خصائص تتعلق بصلابة المعدن ولونه، فالسومريون ومنذ الألف الثالثة صنعوا سيوفاً وفؤوساً، متضمنة كمية من القصدير، أكثر ارتفاعاً في نسبتها مما في دبابيس الزينة، ليكسبوها الصلابة والمقاومة والاستمرارية، وعرفوا أن خلط البرونز



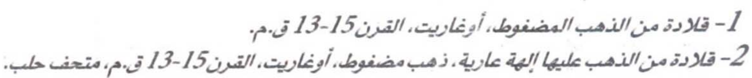
(1)



(2)

بالزنك والرصاص يكسبه إمكانات أكثر ملاءمة للتطريق والتصفيح، واستثمروا في النهاية خصائص النيكل، والزرنيخ، والكحل، والفوسفور في خليطة البرونز، أما بالنسبة للون، فقد غيروا نسب القصدير، ليحصلوا إلى الألوان المطلوبة، فللحصول على اللون الأحمر، جعلوا نسبة القصدير 5%، وللأبيض 25% وأكثر، مروراً بالأصفر، كي ندخل في برونز المرايا، الذي يتوجب أن تكون لامعة، فكانوا يجعلون النسبة حوالي 30% من القصدير[56].

إن الرصاص يجعل السبيكة أكثر سيلاناً، ويسهّل أعمال الرتوش على البارد، ويخفّض درجة الانصهار؛ أما الزنك، والذي استخدمه الرومان بدل القصدير، فهو إن كان يضعف المعدن، إلا أنه يحتجز الغاز عند صهر المعدن، ويجعل سطح الآنية مسامي جذّاب[57].



1- قلادة من الذهب المضغوط، أوغاريت، القرن 15-13 ق.م.

2- قلادة من الذهب عليها إلهة عارية، ذهب مضغوط، أوغاريت، القرن 15-13 ق.م، متحف حلب.

أما تقانات البرونز فهناك أربعة طرق لمعالجته وتغيير شكله وقد استخدم القدماء: التطريق والتصفيح والصبّ، والضغط، والصبّ هو أكثر هذه الطرق تعقيداً، ويتطلب مهارة معقدة أيضاً، ولقوالبه عدة أنواع:

1- القالب المفتوح من قطعة واحدة.

2- والقالب المحفور من قطعتين.

3- والقالب من عدة قطع.

أما الصبّ: فهناك:

1- الصبّ على الشمع الذائب، وله أسلوبان، بنواة، أو بدون نواة.

2- الصبّ على الرمل.

وأما الجمع: فله طرق أيضاً:

1- ميكانيكية، وتتم في حالة البرونز المطروق، بالإضافة (مقابض الأكواب ـ البلاكات) والترصيع بثني أطراف صفيحتين، والجمع بطريقة لسان وفرضة.

2- أما الطريقة التعدينية، فهي أكثر صعوبة لأن البرونز سريع الأكسدة، ولأن الالتحام يتطلب استعمال معدن درجة انصهاره تتقارب مع درجة انصهار البرونز، وعادة يستعمل «الصُفر» Laitom وهو سبيكة من النحاس والزنك.

وهناك طريقة أخرى، ففي حالات خاصة، يدخل الصانع عنصراً صُبّ مسبقاً، في القالب الذي سيستقبل



وزنة من البرونز منقوشة بكتابات، أوغاريت، القرن 13 ق.م تقريباً، متحف اللوفر.



وزنة من البرونز، أوغاريت، القرن 13 ق.م.

المعدن، وبعد التبريد فالكل يصبح قطعة واحدة.

وأخيراً فهناك المواد اللاصقة، التي استعملها القدماء مثل: اللاصق، والصمغ، والقار، وإن كانت أقل فاعلية من الوسائط الميكانيكية أو الميتالورجية.

ولابد بعد سحب البرونز، وجمع قطعه، من تنظيفه بمطرقة ومبرد، لإزالة أقنية السيلان والهواء، وقد أبقى شعب الأمازون (وهو شعب خرافي في القوقاز وآسيا الصغرى) النواتئ وأثار اللحام على فؤوسه لتزيينها. كذلك، فإن تنظيف سطح البرونز من الوسف (الكمخة) أمر مطلوب، إلا أنه يُترك في بعض الحالات، لإعطاء العمل مؤثرات خاصة، كعيون وشفاه رأس أوغست في الفاتيكان.

وأما أخطاء البرونز، فيمكن إصلاح بعضها، الناشئة عن توقف سيلان المعدن، لما لحقه من تبريد، وذلك بتعشيق قطع فيه، أو تترك إذا كانت صدوعاً، نشأت عن نقص في مرونة المعدن، ويتميز البرونز القديم بالصقل الدقيق، الذي تستخدم فيه حكّاكات من الحجارة، أو البودرة، أو الحبّار.

وتطبق على البرونز المطروق والمصبوب سواء، تقانات الأزملة والحفر، فاستعمال الأزميل على المعدن لتأكيد المودلاج فيه أو ثنيات الملابس، أما الحفر، فيتم بمنقاش حاد لتنفيذ التفاصيل، الأكثر دقة (الذقن، الشعر، الحواجب، أشكال تزينية).

إن الرغبة بالتلوين، والهوس بالتعبير، يفسران استعمال تقنية التنزيل Incrustation، حيث تنزل خيوط أو نصيلات من معدن آخر، كالنحاس والفضة، في تجاويف، نظمت على سطح البرونز، كما في أبوللو بيومينو في اللوفر، فالحواجب والشفاه، وحلمات الأثداء، نزلت بالنحاس.

وقد يتمّ هذا التنزيل بخلائط



قالب لصب المصوغات، ستياتيت، أوغاريت، حوالي القرن 13 ق.م، متحف دمشق.

أخرى، مثل الخناجر المينوية من القرن 16 ق.م، التي تدهش بنعومة التكنيك والتلوين المعدني، حيث استعمل فيها سلفور الكربون للفضة والنحاس، فبعد أن أنذل هذا المعدن في التجاويف المعدّة لذلك، عرّض لدرجة حرارة جعلته ينصهر.

إن العاج، والحجارة الملونة، ومعجونة الزجاج، قد استخدمت أيضاً لإغناء السطوح، أو مكان الأسنان، وخاصة في العيون، مما يجعل البرونز يدخل فعلاً في باب الصياغة، مثالها الحيوانات المركبة لأورارتو، أو المجموعات النيبالية.

وأما الذهب، فإن له جلالاً استثنائياً، ولذا.. استخدم البرونز المذهب، حيث يتمّ بالضغط أو باللصق لورقة رقيقة من الذهب، مما يجعل لسطح البرونز دوي خاص. والتذهيب مع الزئبق هو الطريقة الأكثر فاعلية، فخليطهما يشكل معجوناً، يوضع على الأجزاء المراد تذهيبها، ثم تعرض للنار، فيتبخر الزئبق على درجة حرارة ضعيفة، في حين أن الذهب يبقى ثابتاً. وبحالات استثنائية يستخدم التذهيب في التصوير، كما في برونزيات نيبال.

ولنلاحظ أخيراً.. أن السطح الأزرق - الأخضر، أو المسود للبرونز، والمرغوب كثيراً في أيامنا، ما هو إلا أكسيد البرونز (الزنجار)، وهو النتيجة الطبيعية للتآكل.

إن اللون والنسيج في البرونز يتنوعان، وهذا التنوع يخضع لعوامل عدة، تتعلق بالوظيفة، وبالوسط حيث يوضع البرونز، وبالتركيب، وبالسبيكة، وبدرجة التآكل[58].

ولقد استعمل البرونز في الواقيات المنقوشة في السيوف اليابانية، وفي الأدوات الجراحية عند اليونان،

قالب لصب المصوغات، ستياتيت، أوغاريت، حوالي القرن 13 ق.م، متحف دمشق.

وفي الأسلحة والأدوات والأوعية عند الشعوب، كما استخدمت في المجال التزيني، في القواعد الثلاثية الأتروسكية وفي الفازات الصينية، وفي المشابك والأبزيمات السلتية، وفي تزيينات المرابط السكيتية، وفي الأطواق المجدولة الأوغاريتية.

ولكن أكبر استخدام للبرونز، تمّ عند اليونان في تماثيلهم، حيث استخدم الشمع المذاب عند الصنّاع الكبار أمثال: ميرون، فيدياس، بوليكليت، ليزيب، وبه أنجزت أعمال بأبعاد من السنتمترات إلى حوالي 30م كعملاق رودس، من قبل شاريس، وقد كان عدد التماثيل أيام «بلين» /73000/ تمثال من البرونز في جزيرة رودس لوحدها[59].



وزنة من البرونز، أوغاريت، حوالي القرن 13 ق.م، متحف دمشق.

4- من فنون أوغاريت المعدنية:

لمّا كانت «أوغاريت» مدينة تجارية لها علاقات مع قبرص وكريت والبحر الإيجي، ولها علاقات مع مصر، والدول الفينيقية الجنوبية، ولها علاقات مع الدول الأمورية في سورية، ومع الدول الأكادية والبابلية والآشورية في بلاد الرافدين، ومع الحورين والحثيين في الشمال، وكان من الطبيعي، أن يتواجد في هذه المدينة تجّار من كل هذه الأنحاء وربما صنّاع أيضاً، يضاف إلى ذلك منتوجات هذه الدول والأنحاء في مستودعات وأسواق أوغاريت [60]، فإن من الطبيعي أن تكون الصناعات المعدنية، متأثرة أحياناً ومقلّدة أحياناً أخرى، وأصيلة في بعض الأحيان.

ومع ذلك، فإن ما أشارت إليه ملحمة «البعل» من دعوة «كثير» من كفتر (جزيرة كريت) عرشه، ومن حكفت (مصر) أرض ميراثه [61]، دلالة على تأثير الصناعة المصرية، بيد أن صناعة الفونيين تفوقت في عصر سليمان الذي أحضر المهندسين والبنائين من لبنان كما يقول الخازن [62]، وهذا ما رآه «شيفمان» أيضاً، فأشار إلى أن الأوغاريتيين، اعتبروا أن مصر هي وطن الحرف والفنون عندهم، وهذا يعود بدوره إلى أنه كان لمصر تأثير ثقافي كبير على البلدان الآسيوية الواقعة في حوض البحر المتوسط، ويتواجد كوثر وخسيس في جزيرة كريت أيضاً (كابتارو) وهذا يدل على قدم العلاقات التي تربط آسيا الأمامية ببلدان بحر إيجة [63]، ومثل هذا الاعتراف لا يقلل من تأثير دول ما بين النهرين، فقد كان تأثيرها كبيراً جداً ليس على أوغاريت وحدها بل على بلدان آسيا الأمامية الواقعة، على البحر المتوسط كافة [64]، أما جبرائيل سعادة فيقول: «وبالرغم من الطراز المختلط الذي تتصف به أكثر الأعمال الفنية في أوغاريت فإن هذه الأعمال تنمّ عن ظاهرة خاصة لا تنكر، وتفسير ذلك يعود فيما يتعلق بقسم من الأعمال على الأقل إلى المركز الجغرافي لمنبع هذا الفن السوري البعيد عن بلاد الإنتاج الفني كالبلاد المصرية والبابلية والإيجية»[65]، ما هي هذه الظاهرة؟ وما هو التفسير؟ هذا ما يبدو لنا غير واضح، ويتكرر ذلك إذا أخذنا قوله: «إن فن هذه البلاد الذي أوحى فناني أوغاريت لم يقضِ على المهارات المحلية، ومنذ ذلك العهد اتصفت عبقرية الفنانين السوريين بمقدرة هضم التأثيرات الغريبة وجمعها مع بعضها البعض وأخيراً بطبعها بطابع

البلاد الخاص»[66]، ما هو هذا الطابع الخاص للبلاد؟ وهذا ما يبدو غير واضح أيضاً.

فإذا تركنا التعميم، وأردنا تمييز بعض الإنتاج فإن ما يميز التماثيل الأوغاريتية هي واقعيتها وميلها لمحاكاة الطبيعة، وحركتها التي بدأت تتحرر وتختلف عن متطلبات الفخار والخزف، ولئن كان هذا الميل يميزها عن الأسلبة والاختصار الذي عرفته الهضاب الأسيوية في برونزياتها فإنها كانت تنتمي إلى فن متوسطي، وتتقارب معه، كذلك، فإن مقارنة هذا النحت مع الفنون الرافدية وحتى السورية أو الحثية، فيما يخص تمثيل الجسم البشري، وعبر تاريخ فن هذه المناطق سيشير إلى أن نسبة رأس الإنسان إلى الإنسان الكلي، هي نسبة طبيعية، وهي بمقدار 1/7 وقد تميل لنسبة أصغر في حين أن النسب في الفنون المحلية للبلاد المذكورة، كانت تميل إلى نسبة أكبر، وهذا ما يهب تماثيل أوغاريت طابعاً رشيقاً، بل ومتسامياً أحياناً[67].

ومن المؤكد، أن المادة المعدنية أي البرونز هو الذي أتاح للفنان الأوغاريتي أن يحقق التفريغ بين القدمين، وأبعده عن الإكسسوارات التي يتطلبها الحجر كمساند سواء كانت خلفية أو جانبية، وهو الأمر الذي سيتطور فيما بعد عند اليونان ليستفيدوا من خصائص المعدن، بما ينسجم مع تحقيق مثالهم الفني في الحركة، وتحقيق التوازن بين الفراغ والكتلة، بل وتحقيق التداخل بينهما، حتى ولو كانت أبعاد التماثيل كبيرة.



سيف منحن، من البرونز، أوغاريت، القرن 15-14 ق.م، الطول 57.7 سم، متحف حلب.

سيف الفرعون مرنبتاح، من البرونز، أوغاريت، القرن 1240-1213 ق.م، الطول 74.4 سم، متحف دمشق.

* * *

المصادر والمراجع:

1 ـ الخازن، نسيب وهبة: أوغاريت ـ دار الطليعة للطباعة والنشر، طبعة أولى بيروت، 1961، ص210.

ـ أبو عساف، علي: نصوص من أوغاريت ـ وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1988 ـ ص73. وقد اخترنا صياغة الخازن لهذا المقطع.

2 ـ الخازن، أوغاريت، ص216، و أبو عساف: نصوص من أوغاريت ص 65 و ص 66 ـ 67.

3 ـ أبو عساف، علي: نصوص من أوغاريت، ص80.

4 ـ المصدر السابق، ص87.

5 ـ فيروللو، شارل: أساطير بابل وكنعان ـ تعريب: ماجد خير بك، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، 1990 ـ ص92.

6 ـ أبو عساف، علي: نصوص من أوغاريت، ص78.

7 ـ شيفمان، إ. ش: مجتمع أوغاريت، ترجمة: حسان ميخائيل اسحق، طبعة أولى ـ الأبجدية للنشر، دمشق، 1988 ـ ص73.

8 ـ ميديكو، هـ. ي. ديل: اللآلئ، ترجمة وتعليق: مفيد عرنوق، منشورات مجلة الفكر، طبعة أولى، 1980 ـ ص55.

9 ـ المصدر السابق، ص66.

10 ـ الخازن، أوغاريت، ص209.

11 ـ فيروللو، أساطير بابل وكنعان، ص63.

12 ـ حداد، حسني، مجاعص، سليم: بعل هداد، دراسة في التاريخ الديني السوري، دار أمواج، الطبعة الأولى، بيروت، 1993 ـ ص27.

13 ـ ميديكو، اللآلئ، ص28، وص90 ـ 91.

14 ـ فيروللو، أساطير بابل وكنعان، ص85.

15 ـ المصدر السابق، ص85.

16 ـ المصدر السابق، ص85.

17 ـ المصدر السابق، ص83 ـ 85.

18 ـ عزيز، كارم محمود: أساطير التوراة الكبرى وتراث الشرق الأدنى القديم، دار الحصاد ودار الكلمة للنشر والتوزيع والطباعة، دمشق، الطبعة الأولى، 1999 ـ ص65 ـ 69.

19 ـ فيروللو، أساطير بابل وكنعان، ص84.

20 ـ حداد ومجاعص، بعل هدد، ص59 ـ 63.

21 ـ فيروللو، أساطير بابل وكنعان، ص85.

22 ـ سعادة، جبرائيل: رأس الشمرة «آثار أوغاريت»، ترجمة: الفريد كومين، مطبعة الجمهورية السورية، دمشق، 1954 ـ ص81 ـ 84.

23 . ميبديكو، اللآلئ، ص10 . 11، وص35، وص38، وص50 . 51.

24 . المصدر السابق، ص91.

25 . الخازن، أوغاريت، ص56.

26 . فيروللو، أساطير بابل وكنعان، ص88.

27 . سعادة، جبرائيل: رأس الشمرة، ص43 . 46.

28 . المصدر السابق، ص35 . 36.

29 . المصدر السابق، ص44.

30 . فئة من الباحثين: الآثار السورية، ص129. ميديكو: اللآلئ، ص79 . 80.

31 . سعادة، جبرائيل: رأس الشمرة، ص65 . 66. فئة من الباحثين . الآثار السورية، ص129.

32 . فئة من الباحثين: الآثار السورية: ص129 + جبرائيل سعادة: رأس الشمرة: ص28، وص66، وص.

33 . فئة من الباحثين: الآثار السورية (بلاد البعل)، قدم له: د. عفيف بهنسي.

ترجمة: نايف بللوز . مؤسسة البريد الدولي للصحافة والنشر، ودار فورفرتس للطباعة، فيينا، 1982 . ص148.

34.. شيفمان: مجتمع أوغاريت، ص77.

35 . سعادة، جبرائيل: رأس الشمرة، ص65.

36 . شيفمان: مجتمع أوغاريت، ص79 . 80.

38 . سعادة، جبرائيل: رأس الشمرة، ص55 . 56.

39 . المصدر السابق، ص66.

40 . شيفمان: مجتمع أوغاريت، ص103.

41 . سعادة، جبرائيل: رأس الشمرة، ص22.

الطبقات الأثرية في أوغاريت:

. الطبقة الخامسة: العهد الحجري الجديد أو النيوليتي (الألف 6 و5 ق.م).

. الطبقة الرابعة: النصف الأول من الألف 4 ق.م.

. الطبقة الثالثة: النصف الثاني من الألف 4 ق.م لحد 2100 ق.م.

. الطبقة الثانية: 2100 . 1600 ق.م.

. الطبقة الأولى: 1600 . 1200ق.م.

42 . شيفمان: مجتمع أوغاريت، ص74.

43 . Marcadé. J: Bronze. Nagel. Genéve. 1973. p. 5.

44 . شيفمان: مجتمع أوغاريت، ص74.

45 . موسكاتي، سباتينو: الحضارة الفينيقية، ترجمة: نهاد خياطة . العربي للطباعة والنشر والتوزيع . طبعة أولى . دمشق 1988

ص144.
46. شيفمان: مجتمع أوغاريت، ص74.
47. Hauser .ch.: La font d' art – Bonvent – Genéve، 1972، p. 114.
48. Marcadé. J: Bronze، Nagel، Genéve، 1973، p. 4.
49. المصدر السابق ص14.
50. المصدر السابق ص5.
51. Hauser: La font d' art، p. 12 – 14.
52. عزيز، كارم محمود: أساطير التوراة الكبرى.. ص65.
53. Hauser: La font d' art... p.14.
54. Marcadé. J: Bronze، p.5.
55. المصدر السابق، ص 19.
56. المصدر السابق، ص 6.
57. Hauser: la font. P. 19.
58. Marcade`: Bronze،p.6-11.
59. المصدر السابق، ص 12.
60. شيفمان: مجتمع أوغاريت، ص82 . 88.
61. الخازن: أوغاريت ص219، أبو عساف: نصوص من أوغاريت ص43، وص72.
62. المصدر السابق (الخازن)، ص 219.
63. شيفمان: مجتمع أوغاريت، ص73.
64. المصدر السابق، ص 84.
65 . 66. جبرائيل سعادة، رأس الشمرة ص70 . 71.
67. السيد، عبد الله: مقال الأعراق الجمالية في التصوير السوري الحديث (ص49 . 61)، مجلة فكر العدد 68، 1989 . 1990 (كانون أول . كانون ثاني . شباط).

* * *

تماثيل تدمر

المنسية!!..

نصيرة زايد
ترجمة: محمد دنيا*

لم يكن أحد من قبل يعرف هذه المنحوتات، السليمة تماماً، والتي توحي بأن تدمر قد أينعت فن نحت حقيقي، إلى أن اكتشفها فريق من علماء الآثار اليابانيين داخل قبر يعود تاريخه إلى 2000 عام.

أسرة «طيبول» Taiboul مجتمعة حول مأدبة، لتواكب المرحوم في رحلته الأخيرة: رب



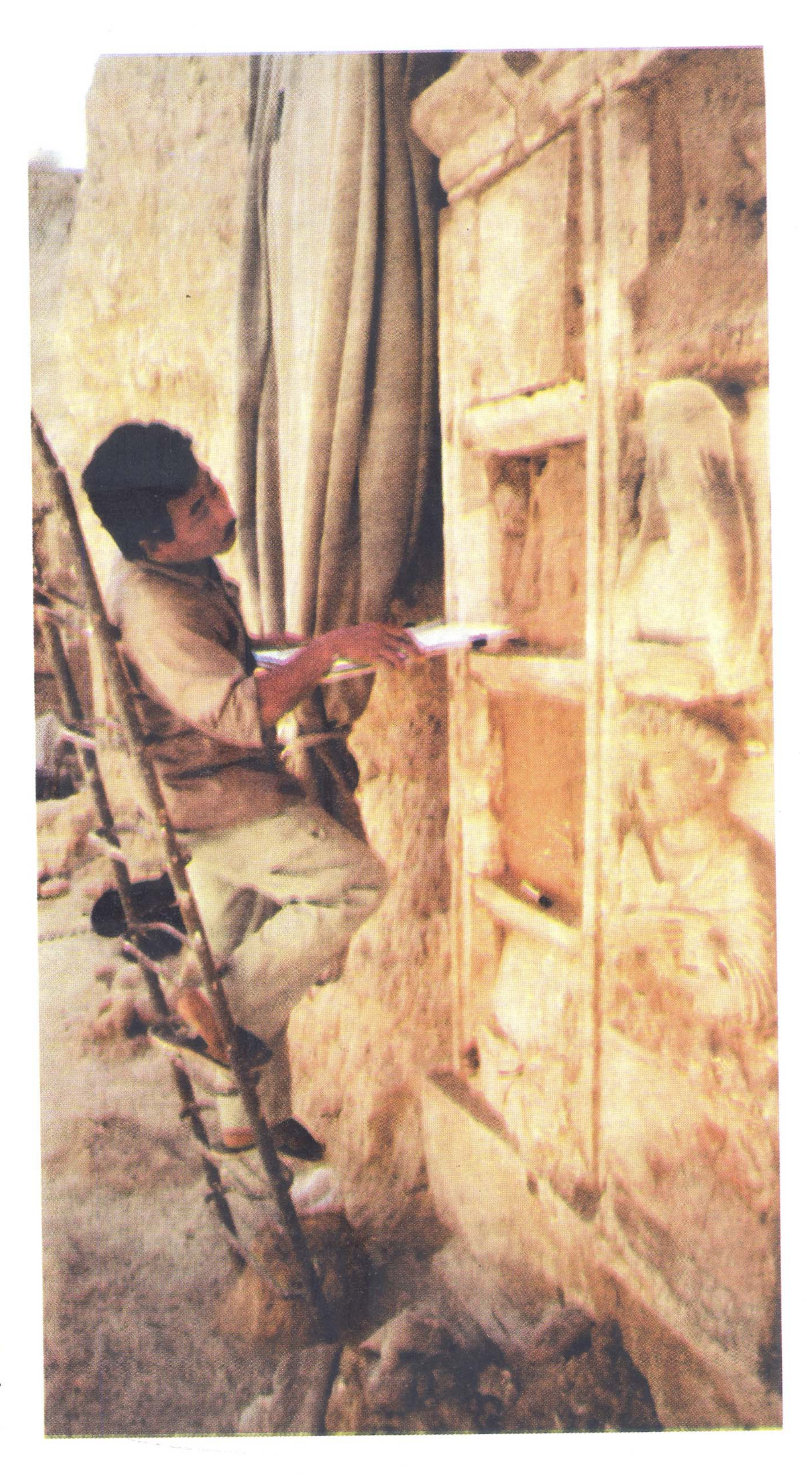
< شارع الأعمدة الكبير الذي بقي في حالة جيدة، ويتميز بالثراء الأركيولوجي لموقع تدمر. في كل سنة، تكشف التنقيبات عن أسرار جديدة في هذه المدينة التي لمعت طيلة أكثر من ثلاثة قرون.



عالمة الآثار اليابانية «تاكامي سازاكي» تنسخ منحوتات القبر H.

الأسرة مسجى على سرير، وكأس النبيذ في يده، محاطاً بزوجته وابنه، ويشاطر المدعوين الوجبة الجنائزية. يعود تاريخ المشهد إلى ألفي سنة تقريباً، وهو من المشاهد التقليدية في مدن الموتى الإغريقية ـ الرومانية. مع ذلك، عندما اكتشفه «كيوهيد سايتو»، الباحث في علم الآثار، معهد «كاشيهارا» (نارا، اليابان)، عام 2002، في أحد أضرحة المقبرة الكبيرة شمال شرق تدمر، بقي هناك. كانت لقيته، التي بدت في مجملها تامة، استثنائية، بل هي، بشكل خاص، عمل فني حقيقي. ليس المشهد نقشاً بارزاً: كان منحوتاً بكامل حجمه، «شبه نافر من كل جوانبه»، كما يقول الاختصاصيون. على الجدران، زينت ألواح بتماثيل نصفية حجرية شرقية الأسلوب، مدهشة الجمال. صورت الشخصيات مواجهة، وقد لبست ثياباً شرقية الزي، بينما ارتدت النساء مناديل وأكاليل، ونقشت أسماؤهم على الحجر.

بعد عشر سنوات من أعمال التنقيب، جاءت النتيجة باهرة. إجمالاً، استخرج عالم الآثار



< على كل باب من أبواب الحجيرات (التجاويف)، هناك صورة للمتوفى. لم تكن القبور غير المزينة قد شغلت بعد بالأموات.

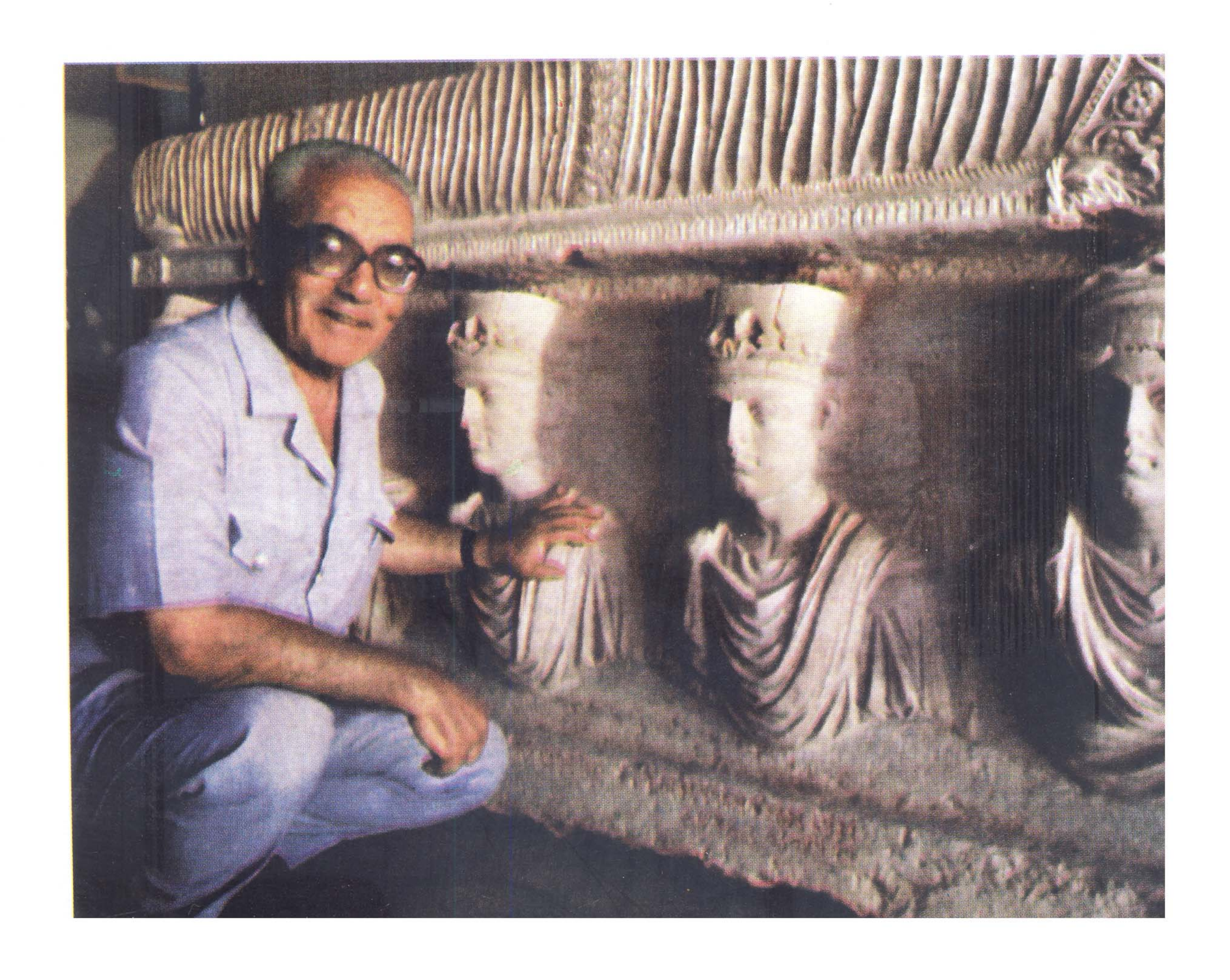
الياباني عشرات من التماثيل، المنحوتة بعناية، شكلت مجموعة جنائزية مذهلة. «بيوت الأبدية» التدمرية هذه هي شاهدة على عظمة فن النحت في سوريا. إلا أنها تعبر أيضاً عن ثقافة شرقية أصيلة وعميقة، رغم التأثيرات الإغريقية الرومانية. في الواقع، رغم ارتباط تدمر بالإمبراطورية الرومانية، بقيت على إصرار انتمائها المتوسطي حتى وفاة الملكة زنوبيا، التي حكمت مدينة النخيل حتى العام 272 ميلادية.

< غالباً ما يجد خالد أسعد في محيط ديوقليتيانس منحوتات يعاد استخدامها من أجل بناء السور.

أضرحة كبريات الأسر:

يعود تاريخ القبر، الذي أشير إليه بالحرف H، إلى العام 113 ميلادية بالضبط. في ذلك الحين كان الرومان قد ضموا مدينة البتراء، عاصمة الملوك الأنباط في الأردن. حينذاك، خلفتها تدمر كملتقى طرق رئيسي للقوافل التي تسلك طريق الشرق. وتمكنت كبريات أسر المدينة من احتكار تجارة القوافل. وازدانت بعد وقت قصير بأوابد عظيمة، كمعبد بعل الكبير وشارع صفوف الأعمدة. في تلك الفترة، أضحت الأوابد المأتمية على جانب من البذخ والترف.

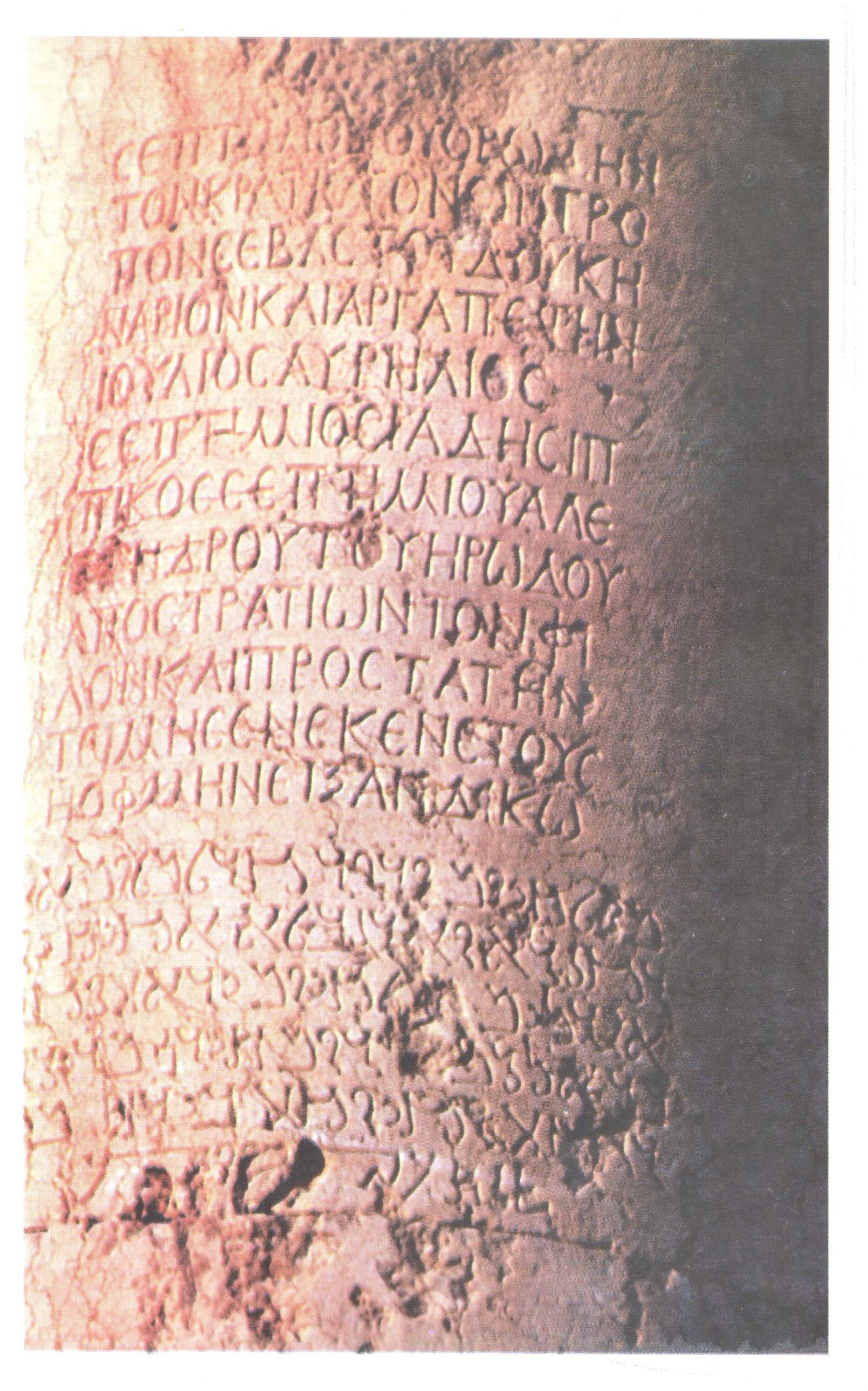
في تموز 2002، عندما دفع علماء الآثار باب القبوة، بعد أن حفروا بعمق يزيد على 5 أمتار، بهدف الوصول إلى حجرات الدفن في أحد الأضرحة، لم يكونوا يتوقعون ما اكتشفوه. كان هنالك سلم من 25 درجة يؤمن الوصول إلى القبوة، المغلقة بباب ثقيل قوامه حجر





^ التنظيف الدقيق بالفرشاة يعيد إلى هذه الصورة المنحوتة المدهشة رونقها.

واحد. في الداخل، اتخذت الحجرات مخططات لها شكل حرف T الذي تتميز به المدافن القبوية، النموذج الضريحي المحفور، الذي انتشر في كل العالم الإغريقي - الروماني. ويضم دهليزاً طويلاً مغلقاً بخرْجة (حنيّة خارجة، ساق الT)، وحجرة إضافية صغيرة تثوي التوابيت التي يرقد فيها الأشخاص ذوو الشأن، وأخريين جانبيتين (الخط



> *تسجيلات هي مزيج من الكتابة الإغريقية والتدمرية المنحدرة من الآرامية، اللغة التي تم فك رموزها منذ القرن التاسع عشر.*

العلوي من الحرف T)، حيث سويت تجاويف مسدودة تضم رفات أشخاص آخرين. كان الاقتصاد في المكان يتيح تنضيد القبور على مستويات عدة، فيوفر لأولئك الذي لم يكونوا على جانب من الغنى إمكان دفنهم مع ذلك داخل ضريح باذخ.

«في تدمر، كانت القبوات تعود بشكل عام لأناس ميسورين يولون لحودهم أهمية بالغة»، يقول «جان ـ باتيست يون»، عالم الكتابات المنقوشة في المركز الوطني للأبحاث العلمية (باريس)، اختصاصي الآثار التدمرية. كان أثرياء تدمر يبنون لأنفسهم قبوراً تزدان بأبراج مأتمية أو بمعابد، ترى من بعيد. وكانت تعلو كل باب من أبواب الدخول مشكاة ينتصب فيها تمثال نصفي للمتوفى منهم، يعرض أمام ناظري المسافرين لإثارة إعجابهم. ومن أجل التقليل من نفقات البناء، لم يكن من النادر أن يباع قسم من القبر لأسر أخرى، ليست من الأقارب بالضرورة. تلك هي على ما يظهر حال القبر H. يبدو أن اكتشاف اسمين منقوشين يؤكد هذه الفرضية: اسم مالكي المدفن القبوي وحاضرو المأدبة، آل طيبول، وأسرة «حيران» Hairan (HYRN)، التي يرقد ابنها «يرحاي» Yarhai (YRHY) في أحد التجاويف (الحجيرات).

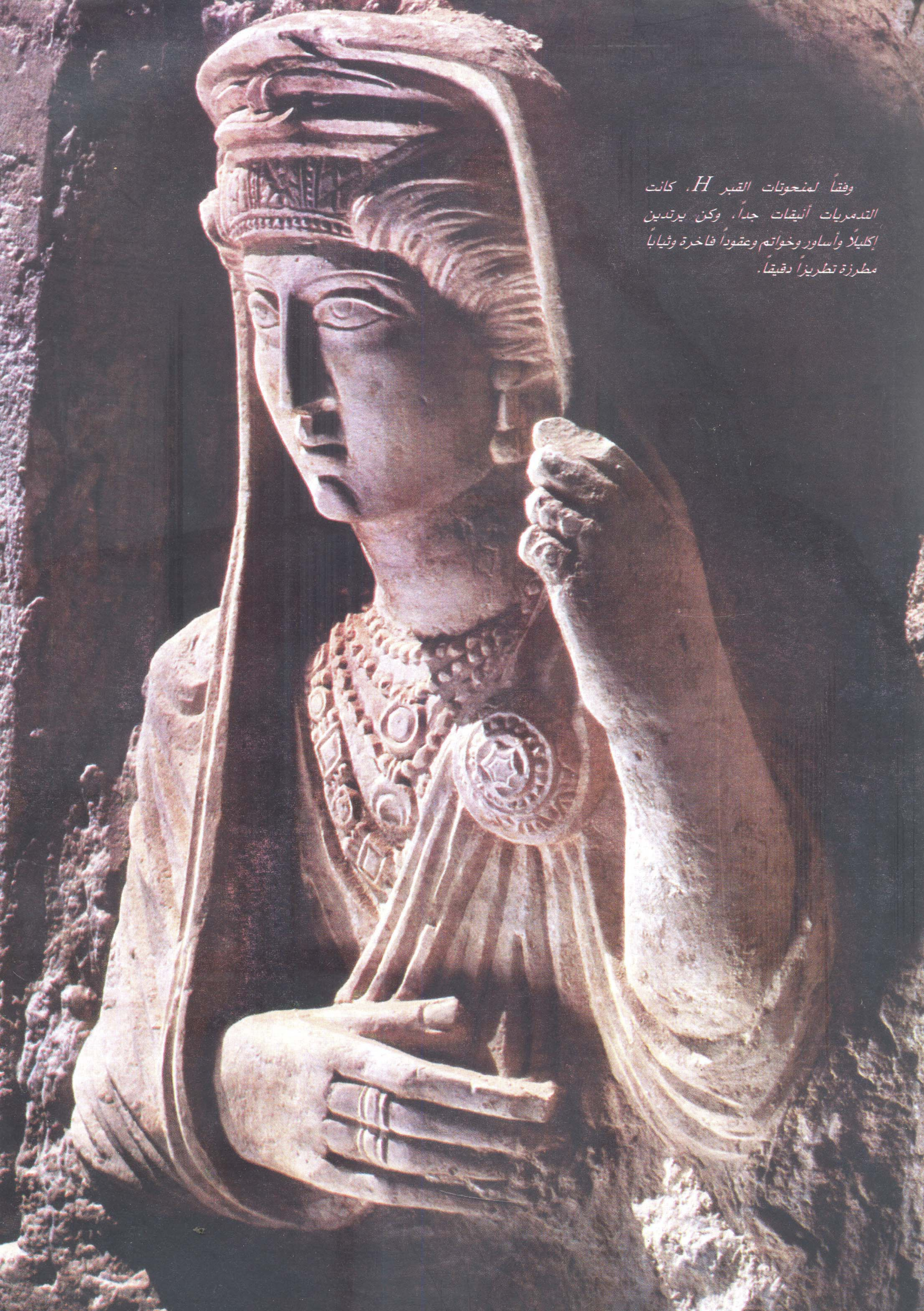


وبرأي «كيوهيد سايتو»، فإنه لا بد أن أسراً أخرى قد تقاسمت المائة تجويف التي فهرست في المدفن القبوي. «في قبر آخر، تروي التسجيلات أن عبداً معتقاً قد اشترى مجالاً يتوافق وثلاث حجيرات»، هذا ما يقوله «جان - باتيست يون».

مدرسة النحت أصيلة:

محيط هذه الدور الأبدية هو «باروكي». كل الألواح التي تسد الحجيرات مزينة بتمثال نصفي منحوت بشكل نافر، يمثل المتوفى أو المتوفاة. في الخرجة، تقيم شخصيات المأدبة على أغطية التوابيت، التي زينت بتماثيل نصفية أخرى. إنها رواق من المنحوتات المدهشة، لا سيما إذا عرفنا أن الزخارف وحدها مطلية في نمط المدافن القبوية نفسه الموجودة في الإسكندرية أو في بومبي الإيطالية. هذه الوجوه، التي صيغت، قبل وفاة الممول، في ورش المدينة، من الحجر الكلسي، الذي يعطي انعكاسات بلون أصفر برتقالي، هي صور تدمريين ووروا الثرى منذ ما يقرب من ألفي عام. ليست وحدة الأسلوب في هذه الوفرة من النتاج النحتي أقل إثارة: تنم عن وجود مدرسة النحت في تدمر، «غير أنه لا يتوفر أي نص يتحدث عن ذلك. يبدو هذا الأسلوب أنه لم يكن منتشراً في بقية أنحاء الإمبراطورية، ربما باستثناء «زوغما» التركية، حيث تم الكشف مؤخراً عن أضرحة منحوتة. ومع أنها تشبه في أسلوبها مثيله التدمري، غير أنه أقل شرقية «حسب عبارة جان - بتيست يون».

بعد تنظيف سريع بفرشاة ناعمة، رسمت «تاماكي سازاكي» بدقة متناهية كل تمثال ضمن سياق اكتشافه. وكانت غالبية كتل المنحوتات الأخرى العمرانية المزخرفة التي تعود للموقع قد اكتشفت متناثرة أو مدمجة في أبنية أحدث زمنياً. كذلك الحال في جدار محيط المدينة، الذي بني نحو 300 ميلادية، الذي ينقب فيه المدير السابق لمتحف آثار تدمر، خالد أسعد. عثر على أكثر من ألفي كتلة مصدرها أوابد المدينة والأضرحة التي وجدت في المحيط. يقول خبير الآثار السوري «إبان تحول التدمريين إلى المسيحية، لم يكن هناك اهتمام كبيرة بمنشأ الحجارة وجمالها من أجل بناء السور. نعمل حالياً من أجل العثور على بنائهم الأصلي، حين يتاح ذلك».



وفقاً لمنحوتات القبر H، كانت التدمريات أنيقات جداً، وكن يرتدين إكليلاً وأساور وخواتم وعقوداً فاخرة وثياباً مطرزة تطريزاً دقيقاً.



^ *الأشياء الصغيرة والكسرات الخزفية التي وجدت في أضرحة المقبرة الجنوبية الشرقية تم ترقيمها وترتيبها لدراستها في المتحف.*

في المقبرة الجنوبية الشرقية، يتابع «كيوهيد سايتو» وفريقه دراسة القبر H. وقد تبين لهم أن بعض التجاويف ظلت فارغة دائماً. ربما بانتظار إكرائه لاحقاً؟. عثر في الأخرى على خمسين هيكلاً عظمياً في حالة جيدة. أتاحت الدراسات الأولية تعيين جنسها واستخراج بعض القرابين منها، منها مرآة صغيرة من البرونز، هي قيد الدراسة الآن. وقد يتعين على علماء البشريات مستقبلاً تحديد سبب الوفيات.

البعثة اليابانية عثرت على المقبرة الجنوبية الشرقية؛ كما اكتشف فريق سوري - بولوني قطعة فسيفساء بمساحة 60 متر مربع تصور مشاهد ميثولوجية مع حيوانات مجنحة، في مسكن فخم.

من جانب آخر، ينقب الفرنسيون في مكان غير بعيد عن سور ديوقليتيانس، حول بناء مربع الزوايا يمكن أن يكون السوق. كذلك، كشف فريق ألماني، بالتنقيبات الجيوفيزيائية، عن موقع المدينة الهلنستية.

تدمر الغامضة ما تزال عامرة بالأسرار.

* * *



هذا القناع لرجل ملتح يدل على تأثيرات الفن التدمري الشرقية.

المقال مترجم عن مجلة Science & Vie الفرنسية
نوفمبر 2003.
وهو بعنوان: تدمر..
التماثيل المنسية للمدفن (H).

مروان...

وحضارة الوجه

د.الياس الزيات*

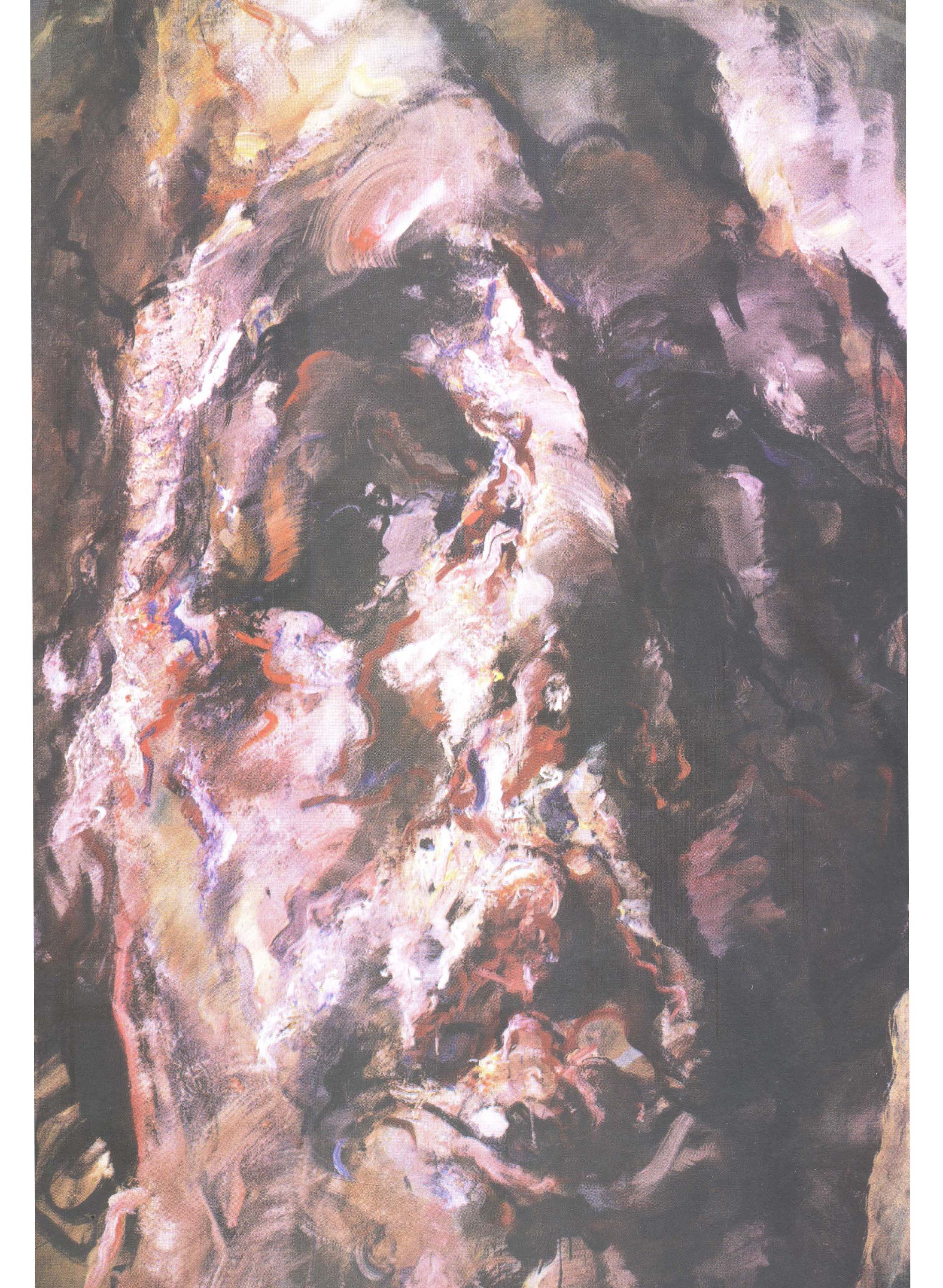
مروان...

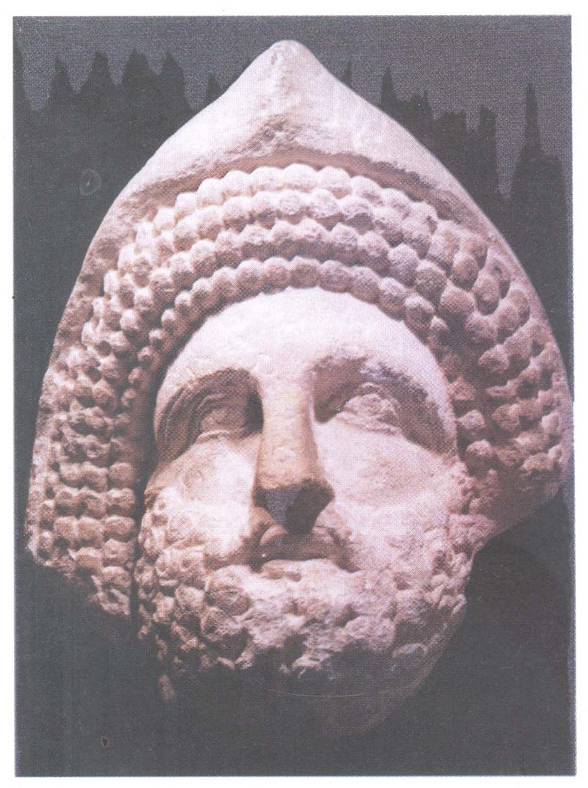
هو مروان قصاب باشي الفنان السوري الذي يقيم ويعمل في برلين منذ أواسط خمسينات القرن الماضي، وحولاً بعد حول يأتينا ليرتوي من عروبة دمشق وناسها فهنا أبصر النور في السنة 1934.

جمعتنا محبة الفن في الخمسينات فترددنا على الأسبقين











نسألهم ماذا وكيف: جلال وكرشة وشورى والجعفري والمدرّس وحمّاد... وسافرنا منذ أواسط الخمسينيات، وعاد من عاد وتفرق من تفرق...

في حديث لها تتساءل منى الأتاسي «عما إذا كان على الفنان أن يعيش بعيداً عن وطنه حتى يستطيع أن يحقق مشروعه؟ وماذا كان حال مروان لو أنه عاد كأقرانه الذين سافروا إلى أوربا للتزود بالمعرفة الفنية إلى الوطن؟... وهل كان لبحث مروان . وشخصياته الفنية . أن يتبلور ويتطور بالشكل الذي صار عليه اليوم لو أنه بقي في بلده واضطر كأقرانه أن يخوض معركة الإنقاذ اليومية للثقافة والفن من الاندثار؟... ». سؤال شبه قَدَري، وليس من مجيب!.. فكل قد حمل كتابه بيمينه، والفن قفزة في المجهول ويأتيك بالأخبار من لم تضرب له عشية موعد...

* مصور وباحث في الأيقونة السورية.

حضارة الوجه:

من اليمن إلى بتراء النبط،
حوران والنّمارة.
تدمر النخيل وحضر البادية،
وقبل ذلك كله: ماري وإيبلا وحضارات الرافدين،
توغّل دون وجل، فدربك ممهد حتى الألف الخامسة عشر.
وجوه تأتي من حجر نقشاً، رمزاً من رموز الكتابة الأولى.
كلُّ وجه فيه وجوه كأصنام المعبد، فإذا ما حاورت كل وجه في وحدانيته فلا يعود صنماً... بل يتجسد لك بشراً سويّاً...
وكان للوجه مكان الصدارة في فنوننا القديمة. وهو الوجه قِبلَةُ التوجُّه ومثار سؤال فيه: العينان، ومنهما العبور إلى سرّ ما تبطن به الدواخل.
والسرّ هو دلالة «حضارة الوجه»، ولكن كيف يكون السرّ





دلالة؟!... ذلك أنه يأتي من الانكفاء إلى الذات حيث تغدو رؤية العالم الظاهر رؤية تصوفية.

السرّ رؤية فردية، بها يتشكل العمل الفني في تماثل يعبر عن تلك الرؤية: هذه مقاربة غير متماهية مع المظهر المألوف للموضوع، مقاربة التماس مع سر الموضوع.

ولكن:

الفن السوري القديم وَسمَتْه أسلوبية نمطية تبعته في كل مرحلة من مراحله الحضارية، إننا نراها اليوم كذلك. رغم أنه يصحّ أن نعطي لمسة إزميل فنان ما تفرداً من قطعة إلى أخرى باعتبار أن العمل عمل يدوي.

والسؤال:

هل هناك أسلوبية نمطية في أعمال مروان؟ الجواب حسب المفهوم المعاصر: لا،... ولكن محتوى مروان - الثقافي والفني والدّافع - موجود في كل وجوهه وفي أعماله الأخرى طبعاً، فمروان كلّي في جميع مراحل إنتاجه وهي مراحل بحثية.

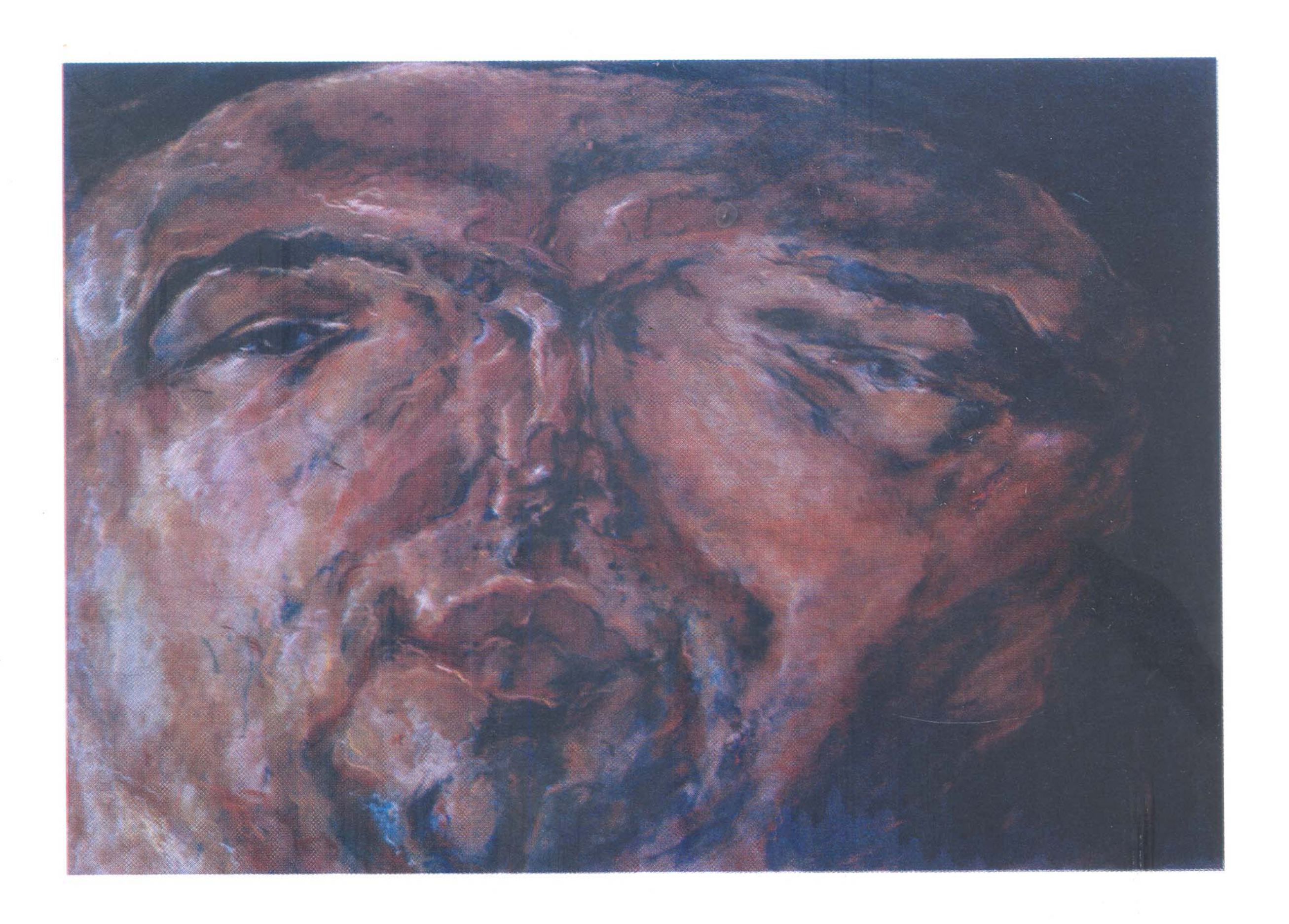
بالإضافة:

إذا اعتبرنا الأسلوبية النمطية في مراحل الحضارات السورية القديمة ثابتاً، فمروان هو متحولها بفعل دينامية رشيقة وتغير موشَئَته اللونية في لحظة كل وجه، وهذا ما يتلاءم به مروان مع الفكر الفني المعاصر منذ ما حققه مع الثورة البولشفية فيما بين الحربين، ودادائية الحرب العالمية الثانية. ولعمري إن ذلك ما يعبر به مروان، في تعبئة غير مباشرة، عن مآسي الإنسان في المنطقة العربية، وعن الشكّ في الآمال الكبرى التي تربى عليها جيله.

ومن دون أن يقع في حرفية التطبيع (التشبيه)، فقد ابتلي







مروان بالحرية التي ما قادته إلى التجريد، بل إلى عمق هلوسة الوجوه وتشظي الملامح فيها، ونجد ذلك بصورة خاصة في لوحات مروان منذ سبعينيات العشرين.

يقول الكاتب المبدع عبد الرحمن منيف رحمه الله في مقدمة كتابه:

«مروان قصاب باشي رحلة الحياة والفن»:

«إن ارتفاع القامات الفنية يشبه ارتفاع الأشجار، إذ بمقدار ما تنغرس عمقاً في الأرض وبمقدار ما تتكيف وتستفيد من المحيط ومن كل جديد، ترتفع أيضاً هذه القامات في الفضاء الفني والإنساني».

ويرفدنا عبد الرحمن منيف بكلام آخر في مقدمة دليل معرض «مروان، أعمال على ورق» في دمشق ـ نيسان 1994 (صالة أتاسي):

«إن التعبيرية التي ترعرت في ألمانيا منذ بدايات القرن وأصبحت التيار الأقوى، ليست أسلوباً بمقدار ما هي اتجاه، وهذا الاتجاه عريض ومتعدد، كما أنه يضمّ فنانين وأساليب كثيرة، لأن جملة صفات التعبيرية أنها طريقة لفهم العالم، ثم للتعامل معه فنياً. وهي معنية باستبطان الداخل وتجاوز التقاليد الأكاديمية، والتعامل مع اللون بطريق تبرز جوهره أكثر مما تبرز جماله، والتعبير عن صفات الروح وتطلعاتها أكثر مما تعنى بجمال الأشكال وانسجامها...

لقد وجد (مروان) في مرحلة مبكرة، علاقة وثيقة بين التعبيرية والانتماء، بينها وبين الوطن، لأن الوطن بالدرجة الأولى هو الأرض، فقد صاغه الآن، في المرحلة الجديدة،



بتلك العلاقة التي لا يمكن أن تنتهي. لذلك فقد أخذت وجوهه، وجهه، تضاريس الوطن، الأرض الصلبة تغزوها الشمس، وهي وحدها القادرة على احتضان الإنسان وحمايته... »

فنان سوري عربي وبالمشاركة الفعلية في حركة الفن المعاصر في المانيا، فقد جعل روّاد الفكر يلتفتون إلى دم يحمل معنى جديداً وهو دم الفنان الكليّ المنتمي إلى «حضارة الوجه العريقة»، يحملها مع كومة مفاتيحه في كل مغامرة من مغامراته ومع كل تحولاتها.

* * *

الفنان مصطفى الحلاج..

عيون الشعب الفلسطيني!..

■ سامر اسماعيل*

1- البدايات..

(أنا أؤكد أن لدي ست حواس وراء اللوحة التي أعمل عليها) الحلاج

ذاتَ مرة روى الحلاج قصةً لم يدونها، تحكي عن أسرة مهجرة.... تنصبُ خيمةً وسط الرياح وعندما أراد صاحبُ





الاسرة ان يشعل ضوءاً ربما اوشمعةً كانت الريح تطفئها وإثر ذلك وقف الرجلُ أمام باب الخيمة وظلّ ينفخ بكلّ قوته في وجه الريح الى ان مات. كان ذلك منذ عشر سنوات تقريبا، كنتُ جالساً مع مجموعةٍ من اصدقاء له في سورية ولبنان بمنزله الكائن بالجسر الابيض بدمشق حينها كانت بمواجهتي لوحةً وهي عبارة عن فضاءٍ صحراوي كبير لاأثر فيها للاشياء وفي زاوية اللوحة رسم الحلاج رجلاً يحمل صرةً علىكتفه، يبدو الرجل كنقطةٍ في هذا الفراغ، قلت في نفسي آنذاك: انها رحلة الحلاج منذ خروجه من فلسطين من قريته سلمة فقد كان ابوهُ يعمل بيّاراً ينتقلُ من بيارةٍ لأخرى عبر القرى الفلسطينية، وقد عايش الحلاج تلك الطفولة بجانبها الاجتماعي فهو يتذكر خصوصية كل بيارة، و وجودها الخاص وأثناء ذلك عايش الحلاج الحرب العالمية الثانية والصراع العربي الصهيوني عام 1947 حيث كانت تدور المعارك بين (سلمة) والمعسكرات الصهيونية المحيطة بها ، وتلا ذلك هجرته مع أسرته سيراً على الاقدام الى رام الله، اريحا، دمشق، بيروت والقاهرة التي استقر فيها، ومنذ خروج الحلاج من فلسطين لم يفقد وطنه وحسب انما فقد قريتهُ التي دّمرها الإحتلال الصهيوني، ولم يبقَ لها أ ثرٌ بما فيه شجرة البرتقال التى كان يلعب تحتها حين كان طفلاً وهذا ماكان له الأثر الأكبر في حياته حيث عاش في مصر بعد هجرته يكسوه حنينٌ للطفولة التي يتذكّرها بقوله:

(*عندما نخرج لنلعب مع الاطفال، كنت ارى في أول وهلة حجماً من الدهشة يغطي مساحات على إمتداد البصر وكنتُ انا واخي نصنع الطائرات الورقية التي تسبح في الفضاء وما أن أرى الأطفال حتى أكاد اسمع وجيب قلوبهم الصغيرة*)[1]

الهجرة الى مصر كانت مشوبةً بالمرارة حيث سكن بالقرب من حي المقابر وهناك القاع الإجتماعي بموروثه الخرافي الممتد من الأساطير الفرعونية التي احتك معها ودرسها مؤسسا لرؤيته البصرية آنذاك، لكن شجرة البرتقال الفلسطينية ظلت تحفر في ذاكرته وقد كانت بالنسبة له تجلي الصورة ولاتبهمها



وعصر ذات يوم كان الحلاجُ منغمساً بالاهتمامات الفرعونية حين سمع أغنيةً شعبيةً فلسطينية من المذياع *(وعندما سمعتها حصلت لي عملية بتر بمعنى أنها نقلتني من كل هذا الجو الذي حاول امتصاصي بإرادتي وكان ذلك البتر كفقدان ذاكرة الحاضر وانبعاث الماضي بضراوة حيث نقلتني الى شجرة كنّا نلعب تحتها ونحنُ صغاراً تحت اغصانها في قريتنا سلمة في فلسطين فأحسستُ بأن اللحنَ والكلمات وصوت المغني،كانت تصنع حبالاً من المطاط وتوصلها بين قلبي وجذور تلك الشجرة التي كنا نلعب تحتها وولد لدي حنين ورغبة بأن أكون هناك)* [2]

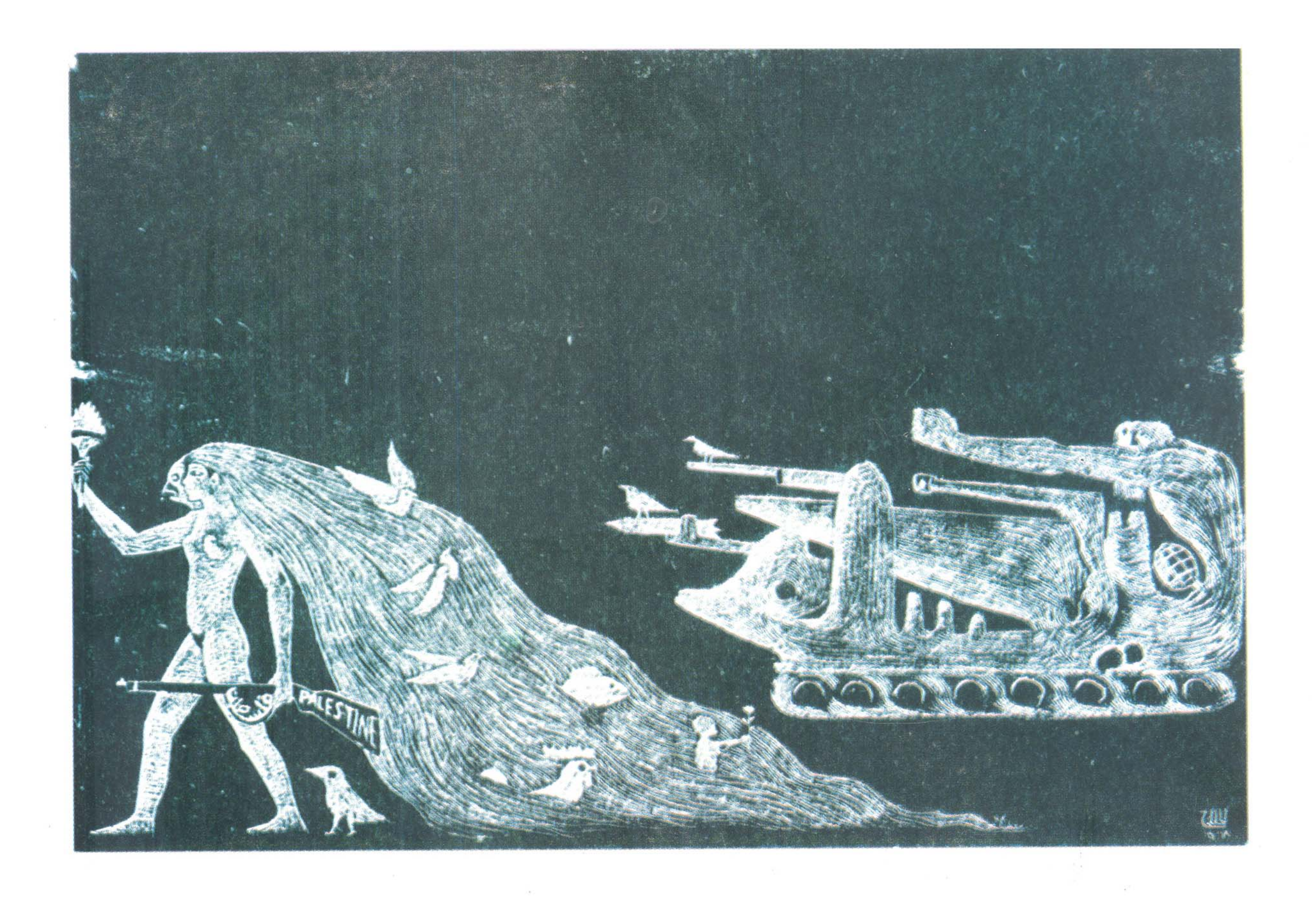
وقد ظلت هذه الطفولة تعيش في ذاكرته لأنه عاشها بمكان يتمتع بطبيعة جميلة، وفي قرية المغار الفلسطينية بدأ الحلاج برسم الطيور والحيوانات، وفي عام 1959 اشترك الحلاج في معرض جماعي فلسطيني مع أمين شموط وشيماء شعث، وجورج سرور، ففي مصر التي هاجر إليها وهو لم يتجاوز سن العاشرة ترسخ هاجسه البصري أول الأمر مما أفضى لدراسته في كلية الفنون في القاهرة مختصا في النحت وآنذاك كان قد نفذ العديد من الأعمال النحتية.

2- اللغة التشكيلية..

(أنا أحفر دائما في الغموض وأرميه ، ورائي الوضوح)
الحلاج

إنّ التجربةَ القاسية للفنان الفلسطيني بعامة، وتجربةَ الحلاج بخاصة أكسبته غنىً واطلاعاً على ثقافة الآخروتاريخه، فبعد دراسته للفنّ الفرعوني الذي سكن داخله كمايقول، وبعد خروجهِ من القاهره انفتح على لهجات فنية عربية عراقية وسورية وأوربية وإفريقية وآسيوية وهو يعتبر أنّ الجامعة العربية لو الغيت لكان الشعب الفلسطيني هو الجامعة العربية. لقد درس الحلاج الأساطير العربية والإغريقية وحتى الآسيوية





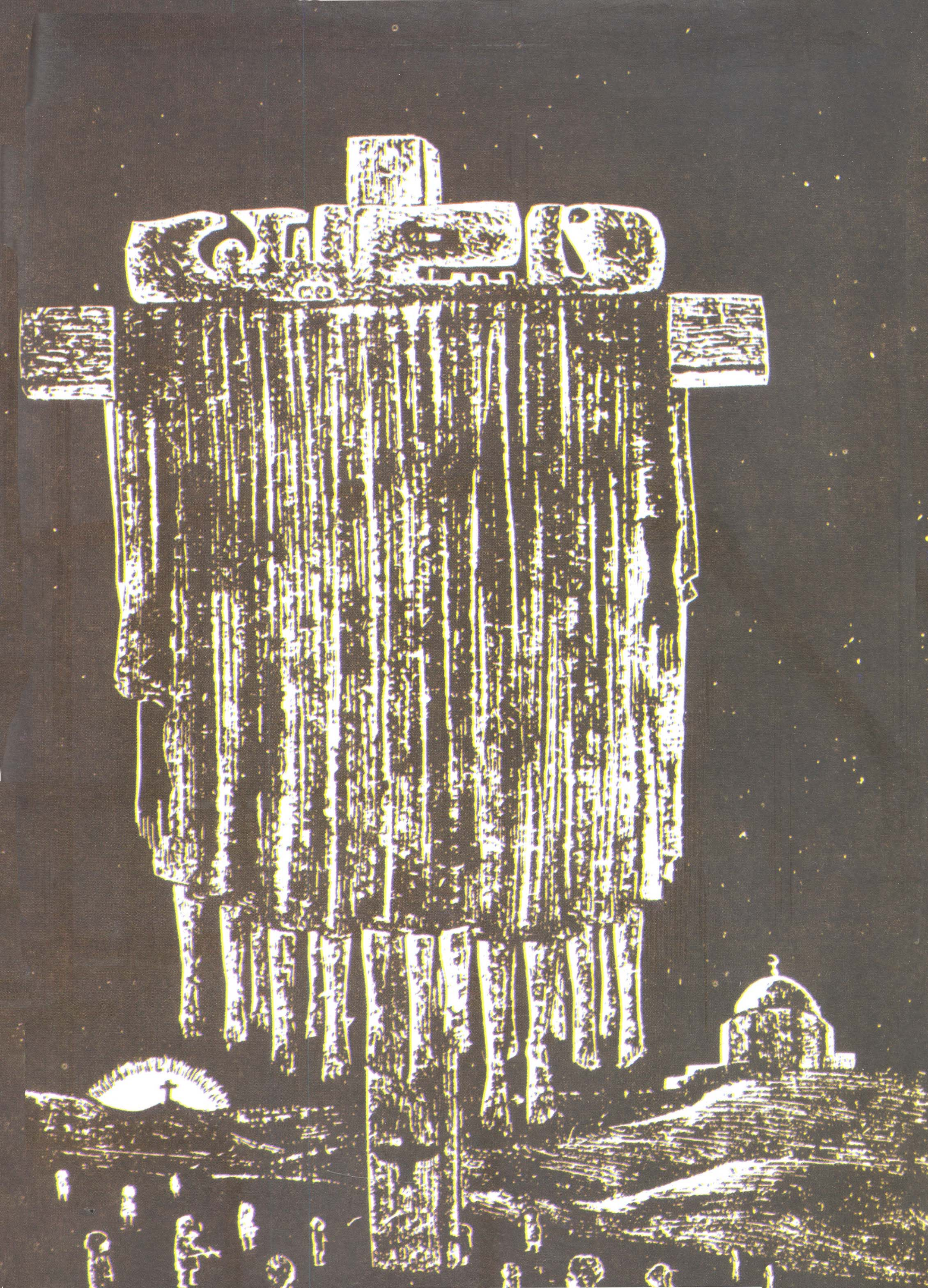
حيث ثمة دراسات كثيرة له في هذا الاتجاه، لذلك فهو مثقلٌ بالذاكرة الاسطورية التي منها بنى عالمه مستلهماً هذا التراث بقالب بصري مختلف.

كانت ميول الحلاج واضحة نحو الرسم منذ طفولته لكنْ عند انتقاله الى مصر مالَ اكثر نحو النحت وتبلورت تجربته الفنية اكثر في سن السابعة عشر، فكان يرسم ذكرياته عن الضياع والتشرد والخيام وتأثر حينها بالتصوف، وكان البحث الديني يسيطر عليه، فبحث عن أجوبةٍ لأسئلته التي تعتملُ في داخله مما دفعه ذلك لقراءة سقراط، فرويد، الغزالي، ثم تأثر بعد ذلك بالفكر الوجودي والمادية الجدلية. إن هذا التطور الفكري انعكس على أعماله بالتعبير العنيف. وحين يدرس الحلاج في كلية الفنون الجميلة يتخرج منها بمشروعه النحتي الذي كان مستمداً من رباعيات فاغنر بعنوان الفسق، أمّا اوّلُ معرض شارك فيه في صالون القاهرة بمصر فقد قدم مجموعةً نحتيةً لحيوانات اختزل فيها التفاصيلَ للوصول الى سطحٍ بحواف منحنية ناعمة، وهذه الأعمال غير متوفره ولاحتى صورة عنها سوى المأخوذة عن مجلة مصرية نشرت عام 1968.

يتركُ الحلاج ممارسة النحت ويتفرغ للرسم والحفرمن خلال تقنية الحفر على المازونيت والموكيت والجلد، وطباعته معتمداً على اللونين الأبيض والأسود ومستخرجاً من لغة الحفر هذه حساسيةً خاصة من خلال الإشتغال على التأثيرات الناتجة عن الحك والحفر، ومنذ ذلك الحين حتى وفاته، استطاع خلق بنية تشكيلية تستند إلى ذهنية متأملة صوفية مستلهماً الأسطوره والتراث بقالبٍ أقربَ إلى السريالية لايغيب عنها الهمّ الفلسطيني.

يبني الحلاج عالمه بغموضٍ وتكثيفٍ احيانا لأنه يستند إلى معرفةٍ منفتحة، لذلكَ فهو غيرٌ وقائعي وبعيد عن التعبير المباشر عن الثورة، ولايطرحُ رؤيته البصرية بطريقة إعلانية.







إن تجربةُ الحلاج التشكيلية متعددة الأبعاد تنطوي على الرمزِ والتعبير، فهي بقدر ماتتعاطى الرمز البصري تلامسُ الثورة، فهاهي المرأة الفلسطينية بثوبها المطرّز تعطي طفلا بندقية فيتحول الطير إلى حصان ينظر للامام وهاهو االجسد يتحول إلى شجرةٍ من الصلبان، وثمة بقرة في لوحة اخرى يرسم قرناها على شكل هلال محتضناً صليباً عليه طير وعلى البقرة بعض الأطفال. ثمة عوالم تقترب من السريالية لكنها ليست السريالية المكررة عن التجربة الغربية فهو يبني عناصره بروحٍ ميتافيزيقية يعتمد فيها على الخطوط الهادئة والإختزالية بعضِ الشيء حيث يحيط الخط بعنصره ليمنحَ المسطح احساس الكتلة الذي يعكس في هذا صمت وعمق أشكاله، ففي لوحة (تجمع قهرهم فتمدد جثة)، نجد جثةً ممددة على الأرض في شارعٍ يحيطها الذئاب والأفاعي وثمة امرأه يظهر حوضها من نافذة صغيرة تطل على الرصيف مهيأة لأي مغتصب، ونجد تلك العوالم السريالية في لوحة (الارض كلها قبر). وينحو الحلاج بإتجاهات شاعريةتعكسُ الصمتَ والحزنَ وذلك في رسمه للأحصنة والطيور التي تبدو كتلة جامدة صامتة مرسومةً بخط هادىء وذلك في لوحة (أحزان حياتي). ونتوقف عند لوحة(الكابوس) المنفذة عام 1979 كما جاء تحليلها في كتاب روسي عن الفن الفلسطيني: (غرابة اللوحة في اسمها وخلافاً للوحاته الخشبية والجلدية فان الخلفية هنا مقسومة الى منطقتين :

1- في المنطقة العليا: يصور الناس مع ممثلي العالم الحيواني المحاطة بالضباب والدخان.

2- في القسم السفلي عبارة عن مزيجٍ من عالم النباتات والأشخاص، هذا الشكل يحدد إطاراتٍ الاجسام الموجودة

ويضيء الفراغات فيما بينها، وأحيانا ينتقل الى تصوير الطيور والنباتات ويرسمُ إشارات سحرية مشعوذه.

هناك اشكالٌ للكائنات الحية ذات الأبعاد المختلفة وهناك أشخاص بالغون، أطفال، كبار، عارون وغير عارين، بشر يتحول شكلهم إلى حيوانات بأبعاد مختلفة وغريبة، كل ذلك يخلق انطباعاً عاطفياً يصل الى حد الضغط، فالقسم العلوي يصف حالة الحزن والقسم السفلي يتصف بالحركة الصاخبة.

الفنان يعطي تسلسلاً محدداً مبنياً على الإنتقال من الأقسام الهادئة الى مجموعات الأشخاص المضطربة وبالعكس، وهذا التسلسل يظهر انطباعاً حاداً للكابوس وانطباقهِ مع الواقع)(3).

لاريبَ أن لوحة (الكابوس) مثل لوحة (المحتوى)



المنفذة عام1977بقدر ماهي لصيقة بالحالة السياسية منفصلةٌ عنهابالقدر نفسه، لأن الحلاج يعمل في منطقةِ الخيالِ واللاشعور، وهي تحتاج فعلاً الى دراسة وتأمل عميق، وهذه ميزة يمتلكها الحلاج اذ تنبه إلى سوء فهم العلاقة بين السياسةِ والفنّ حين تجعل السياسة من الفنان فناناً خطابياً، لذلك فالحلاج يسبق الراهن، والعمل الفني بالنسبة له هو تحضير للسياسيين الذين يأتون من بعده. وعندممارسته له يغيب الموقف المسبق من اللوحة فتوجد اللوحة ذاتها فقط.

إن مصطفى الحلاج فنانٌ دائمُ البحثِ في المجهول والغامض، لذلك ستظل لوحته متفاعلة مع الأزمنه، لأنه استطاع خلق تمايزه ومناخه المختلفِ الذي يوضحُ انتماءه وعلاقته مع كل الأشياء لكن با لوقت نفسه منفصلٌ عنها. وقد تطورت لغة الحلاج التشكيلية باتجاه الغموض لديه والكشف عن اللامرئي واتسعت دائرة الخيال واستلهام اللاشعور لديه وذلك ماكان واضحاً في عمله الأخير/تجليات الحياة/.

3- تجليات الحياة..

«هناك شيء غامض أرسمه لأكتشف غموضه»

الحلاج

إنها تجليات الحياة أونهر الحياة لايهم لكنه سجل مخزونه البصري فيها، حكاياته، هجرته، طفولته، أساطيره وخرافاته التي استنطقها من لاشعوره إنها السريالية، لكنها سرياليته الخاصة. لاشك أن ثمة عالم مخيف في اللوحة إنه اللامرئي في التجربة الأنسانية، فما أن تدخل في اللوحة حتى يطالعك المشهد برجل وامرأه وطفل وكأن حدثاً ما قد حدث، يندفع رجال نحوهم ورجل آخر يركب على حصان، نساء ورجال يحملون أمتعتهم إنه الرحيل طبعاً، تغادر الحيوانات معهم، امرأه عارية مستلقية، حصان يصرخ، رجال مسنون، حصان بجسم إنسان، صورة الحلاج في أشكال مختلفة، رجل بجسم طير، امرأة تنحني على التربة، نساء بأوضاع مختلفة بعضهم مقيدة أيديهم من الخلف، أطفال يركبون على أحصنه وحيوانات مختلفة، رجال يلعبون لعبة طفولية يقفزون فوق ظهر بعضهم بعضاً، وانتقال لمشهد آخر يظهر فيه طير فوق صخرة وحيداً، يليه صورة الحلاج مستلق وكأنه بحالة موت، أمرأه تنظر اليه بدهشة، نساء بوضع تكمن فيهم حالة ميتافيزيقية وسحرية، ثم طاووس و حصان بجسم ديك، رجل برأس حمار، طير برأس جمل يلبس بوطاً، حيوانات وأسماك، إنسان برأس حمار على حمار برأس إنسان وراءه نساء ورجال يظهر الحلا ج وعلى ظهره قبور، رجل بذنب، انسان برأس طير، حيوانات أشبه بالتماسيح، رجال مشنوقون، امرأه تتأمل، رجال يحملون مظلات والحلاج يقف معهم يحمل عصا وسكين، مخلوقات حيوانيه غريبة امرأه بمنقار، امرأه تتحاورمع حيوان، رجل يصلي، أمرأه تنام تحت الحصان، أحصنة تعيش الذهول والحزن وأخرى مقيدة من أرجلها، حيوان بجسم رجل، صليب، مفتاح، تفاحة على ظهر





حيوان خرافي، رجل يحمل كتلة صخرية يقترب من حيوان خرافي، مجموعة نساء يتقدمهن الحلاج بعصاه، إنها عصا الحلاج السحرية في التشكيل، وماذكرناه آنفا مجرد محاولة لتوصيف مناخه البصري الذي يتصف بالغموض بلاشك لذلك لايمكن شرحه كبيت شعر تقليدي، ولايمكن تأطيره، حيث هو نص بصري مفتوح على التأويل. وهناك مساحة غيرمحدودة للتواصل وللمعرفة البصرية. والحلاج لاشك إنه قارئ للموروث البصري بشكل معمّق، وخاصة ماقبل الاسلام وربما يعود ذلك لأهمية الثقافة البصرية القديمة فاستقى الحلاج بناء الشكل من الرسوم المصرية الفرعونية واستنطق عوالمهم كما استقى من الثقافة البصرية السورية القديمة المفردات والرموز، وهي أول من استخدم الفهم البصري في مزج جملة عناصر في عنصرواحد مثل «الثور المجنح» لكن الشكل والروح عند الحلاج جاءت ابنة اليوم تقنياً وتشكيلياً واستخدم السريالية كرؤية وبوابة للدخول إلى عالمه، وهو عالمنا أيضا. ولقد صاغ طفولته وحياته وتجربته في اللوحة التي هي ليست خاصة، وإنما نتيجة لتأمل عميق في الحياة والانسان، إنه يضع الاسطوره وجهاً لوجه معك، تدخل في اللوحة ولاتدخلها وكلما ولجت فيها تتشبث بك

و تسألك ؟ ربما نحتاج إلى زمن طويل لقراءه أوفى من ذلك، لأن الحلاج نسج أسطورة جديدة ربما كأسطورة جلجامش التي لم نختتم اكتشافها ومارسمه الحلاج جلجامش آخر وعشتار أخرى إنه أشبه بحديث خرافة كخرافة الإنسان.

4- أدب الحلاج..

لاشك أن للحلاّج تجربة متعددة الاجناس الابداعية فكتب في القصة والشعر والنثر كما له دراسات نقدية في الفن والجمال، ورغم عدم توفر كل ماكتبه الحلاج في هذه الاجناس إلا أن مابين ايدينا يدل على انه كان متمكناً من بناء الصورة الشعرية فجاءت هذه الكتابات مثل لوحاته تعكس نفس الغرابة الناتجة اصلاً عن تأمل عميق في الحياة وقد اخترت هذه النصوص من بين أشعاره ونثره، التي كان ينشرها في ملحق الثورة الثقافي، تحت عنوان «كلمات ورسوم» في سبعينيات القرن الماضي.

■ لهب راقص .. ولهب

امتشق جسدها اللهبُ ...
وكانت ثنياتُ ثوبها تمتصّ النغمَ المنبعثَ من اصطدام الأناملِ الطويلة النحيلةِ بالأوتارِ وسطح جلدِ الطبلة ... كانت هي قيثارة ، حبال صوتها أوتارها ... كانت ... في الظلّ يبقى الإنسان ... وعندما يستعرضُ ملامحهُ يكون هذيان الآخرين ... لكنها بقيت كما هي طفلة رغم الآخرين ... كانت الأوتارُ والأصابعُ والأكفّ ترقصُ عندما لاتكون في الغرفة ... وتكونُ لهباً يرقصُ عندما تملأُ المكانَ .

كثيراً مارأيتُ الصوتَ مجازاً ... لكنني أبصرتُ الصوتَ بعيني يتحركُ، يرقصُ ... وأنا تلاشيتُ وضمرتُ ولم يبقَ من جسدي غير عينينْ ... وهي لم يبقَ منها غير لهبٍ يرقصُ ... وانحنى على عودهِ ... وانحنى أكثرَ ... وغابَ ولم يبقَ منه غير أناملَ طويلة وأتار ... وكانْ ..

كانت الكأسُ أمامهُ بحيرةً ... فغرقَ فيها ... أما هي ... كانتْ الرياحُ لحناً والأمواجُ قد تقمصتها ... امتصتْ كل الموسيقى ... فرأيت النغم.

■ تجاربُ على الصورة

عندما يهدرُ الرعدُ في تنورتها
والبرقُ جبهتها
والمدى طول العنقِ





تضجّ ...

فيأتي الأسلافُ والأهلُ

بالسلاسلِ وبخيمة تمتدّ من

الأفقِ حتى الأفقْ

لإيقافِ المطر

....

فيغلّ كهفُ قبولِها

المكبلُ

سيوفَ الرفضِ

....

عندماينبتُ للقلبِ ريش

يتجنح

وفي قفصِ الصدرِ يجنُ

ويتخبطُ بين جدارِ الصدرِ

حتى يتعبني

فتنهارُ النجومُ

مغيرةً مجراها

ويختلطُ الكونُ

ويجن

....

المدينةُ كلُّها حجاره

بنتْ منها جداراً

حتى لاتراه

....

عندما يُنتَفُ

ريشُ جناحِ

القلبِ

يسقطُ



في قدمي
وأدوسُ عليه
فيتحولُ غيماً
....

5- وفاته...

«حين سأموت ، ستموت آخر شجرة برتقال في سلمة »
الحلاج

في مساء يوم الاحد 15/12/ 2002 توفى الفنان التشكيلي مصطفى الحلاج عن عمر يناهز السبعين عاماً إثرحريق شبّ في مرسمه في صالة الشهيد ناجي العلي، وفي هذه الصالة حيث كان الفنان يقيم، وتقيم معه حصيلة انتاجه الفني التي أبدعها عبر عقود من الزمن، أبى الراحل الا أن يطفىء النار بيديه دفاعاً عن إبداعه، فتوفي الفنان وماتت معه أغلب اعماله، حتى اللوحة الاخيرة /تجليات الحياة/ لم ينج جزء منها من الحريق وبذلك خسرت الحركة التشكيلية واحداً من أهم روادها وأحد المؤسسين الكبار للحداثة التشكيلية العربية، حيث أغناها برؤيته وثقافته وتجربته التشكيلية المتفرده.

الحلاج واحد من الفنانين الذين سيظل لهم موقع في الذاكرة الثقافية والبصرية في العالم العربي.

* * *



المراجع:

1- ملحق الثورة الثقافي مقال بعنوان : مصطفى الحلاج والوقفة الثانية، للكاتب عبد الرحمن حمادي، تاريخ 16/ 3/ 1978 ص 12 العدد 2.

2- مجلة المعرفة السورية ، دراسة للفنان مصطفى الحلاج بعنوان : الوعي والتعبير الجمالي لدى الشعب الفلسطيني / غير معروف تاريخ العدد /.

3- من كتاب روسي عن الفن التشكيلي الفلسطيني ، اصدار موسكو عام 1986.

4- ملحق الثورة الثقافي - العدد /23/ تاريخ 1977/8/4.

5- ملحق الثورة الثقافي - العدد /20/ تاريخ 1977/7/14.

* * *

الفنان مصطفى الحلاج...

محطات:

1942 ولد في قرية سلمة، قضاء يافا، فلسطين.

1963 تخرج من كلية الفنون الجميلة في القاهرة، قسم النحت.

1968 تفرغ في مراسم الدراسات العليا في الأقصروالقاهرة.

1968/1971 تفرغ للعمل الفني من إدارة التفرغ بالقاهرة.

■ أهم المعارض الفردية :

1959 أول معرض مشترك بالقاهرة.

1964 أول معرض فردي / القاهرة (نقابة الصحفيين).

1964 / 2002 أقام العديد من المعارض الفردية في دمشق، بيروت، عمان، الرباط، بغداد، وغيرها من البلدان العربية والأجنبية.

■ أهم المعرض الجماعية :

القاهرة، دمشق، بغداد، البصرة، الرباط، الجزائر، تونس، عمان، الشارقة، أمستردام، موسكو، إيران نيويورك، وغيرها من دول أوربا وآسيا وأمريكا، وآخرها معرض الحفر العالمي/ مدريد، (ستامبا).

أعماله موزعة بين متاحف ومجموعات خاصة في القاهرة، الاسكندرية، دمشق، بغداد، عمان، وبلدان كثيرة في أوربا وأمريكا والشرق الأقصى.

■ الجوائز :

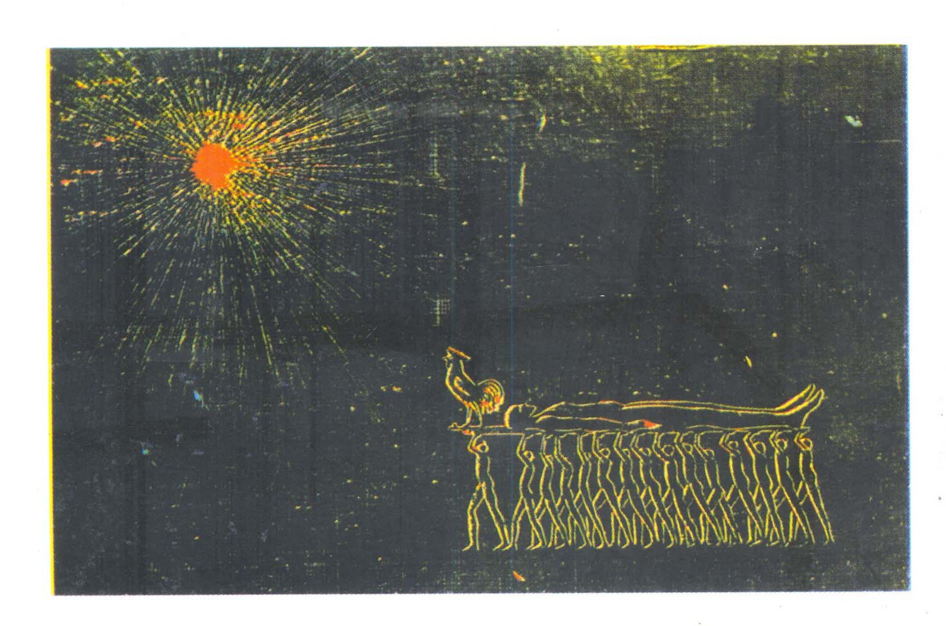
1961 الميدالية الفضية / معرض فلسطين في القاهرة.

1968 جائزة النحت بالقاهرة.

1968 جائزة الحفر بينالي الإسكندرية.

1997 ذهبية الحفر في مهرجان المحرس (تونس).

1997 جائزة الحفر في البينالي الآسيوي (بنغلادش).



* * *

تولوز لوتريك..

ومونمارتر!..

■ د.عماد مصطفى*

افتتح في الأسبوع الثالث من آذار لهذا العام في الصالة الوطنية للفنون في واشنطن أحد أكبر المعارض العالمية عن حياة وأعمال الفنان الفرنسي هنري دو تولوز لوتريك. ضم هذا المعرض أكثر من 250 عملا فنيا للوتريك جمعت من الكثير من متاحف الدنيا (من باريس إلى ساو باولو) فكانت فرصة ذهبية نادرة المثال لاستعادة تلك الحقبة الساحرة من تاريخ الفن والثقافة في باريس.

لم يقتصر المعرض على اللوحات الزيتية فحسب، بل وتضمن أيضا رسوما بالشمع وملصقات إعلامية ومنحوتات ومجسمات مصنوعة من التوتياء لمسرح الظل الشهير باسم القطة السوداء ومواد مطبوعة تتضمن بطاقات دعوة زينها لوتريك نفسه ودعايات مختلفة فضلا عن مجموعة من الأعمال الفنية لفنانين عاصروا تولوز لوتريك ورافقوه مثل إدغار ديغا وإدوار مانيه وبيير بونارد وفانسنت فان غوخ وبابلو بيكاسو وفنان الملصقات جول شيريه.

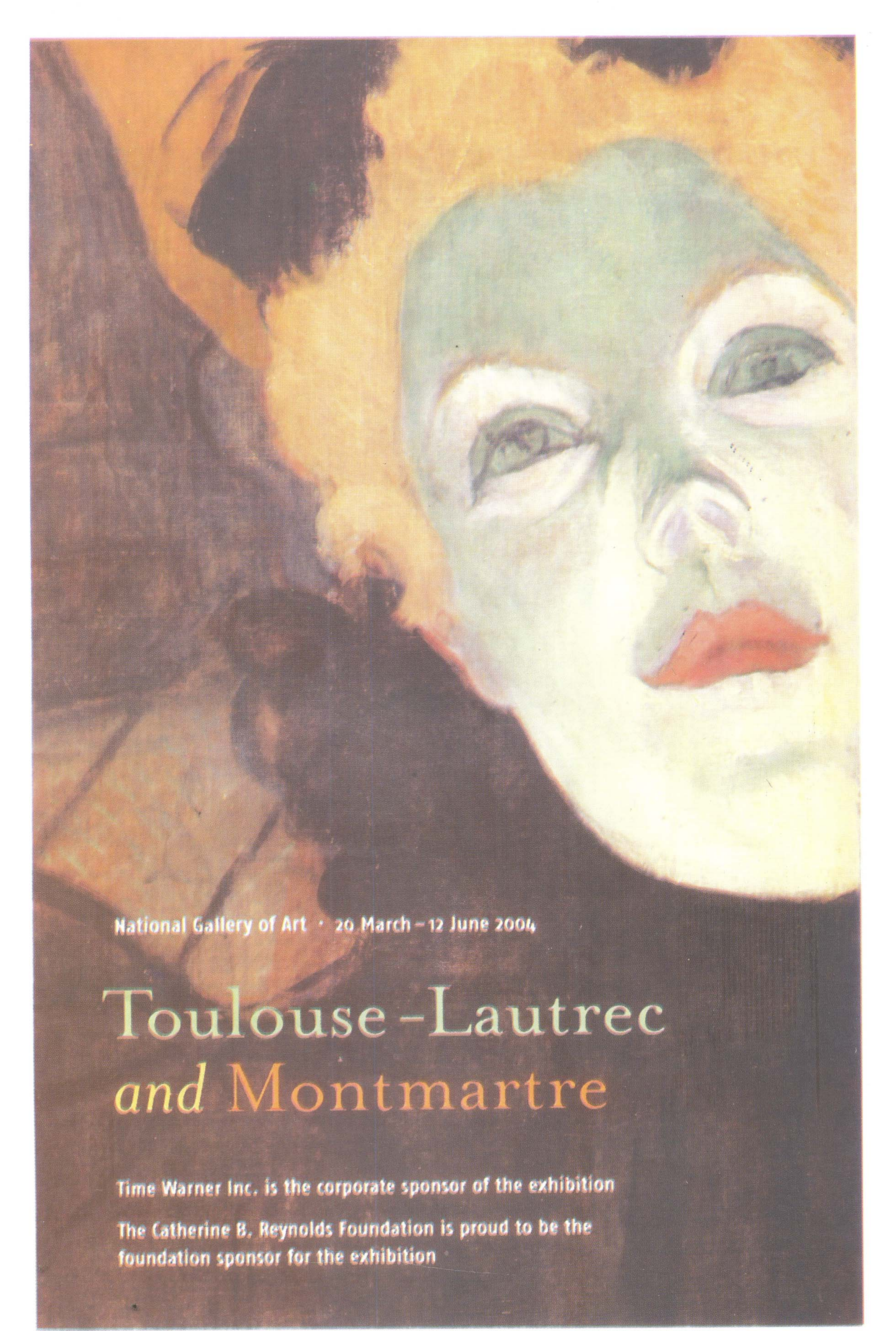
وأرادت الصالة الوطنية للفن في واشنطن ألا يقتصر هذا الحدث الفني المهم على عرض تلك الأعمال فدعت مجموعة من الفرق الموسيقية الفرنسية والعازفين المنفردين لتقديم مجموعة حفلات موسيقية في الصالة نفسها يحضرها مجانا رواد المعرض فيستمعون إلى أعمال ديبوسي ورافيل وإريك ساتي لتشكيل تجربة فنية متكاملة تعيدهم إلى أجواء حي مونمارتر الباريسي في تلك الفترة الزمنية التي اتسمت بافتتان الفرنسيين بالروح المنحلة وبريق الحياة البوهيمية في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين.

مونمارتر

لا يمكن فصل فن هنري دو تولوز لوتريك (1864 – 1901) عن مونمارتر، ضاحية الطبقة العاملة التي كانت تقع خارج باريس حيث عاش فناننا معظم حياته. كانت مونمارتر قد أصبحت في أواخر القرن التاسع عشر مركز صناعة لهو وتسلية تتسم بالجرأة الصارخة التي تصل حد الخلاعة، فباتت تجتذب الباريسيين الباحثين عن الإثارة إلى صالات الرقص وعلب الليل والمسارح وعروض السيرك ودور الدعارة في مونمارتر.

وهكذا كانت مونمارتر تزدحم بخليط عجيب من الناس: عمال الطبقة الفقيرة الذين وجدوا في مونمارتر مساكن رخيصة، والمغنون والراقصون الباحثون عن الشهرة والثروة،

* دبلوماسي، وسفير سوري.



الملصق الرسمي لمعرض تولوز لوتريك ومونمارتر. الصالة الوطنية للفن، واشنطن، من 20 آذار إلى 12 حزيران 2005.



في المولان روج 1895، زيت على قماش، معهد الفن في شيكاغو.

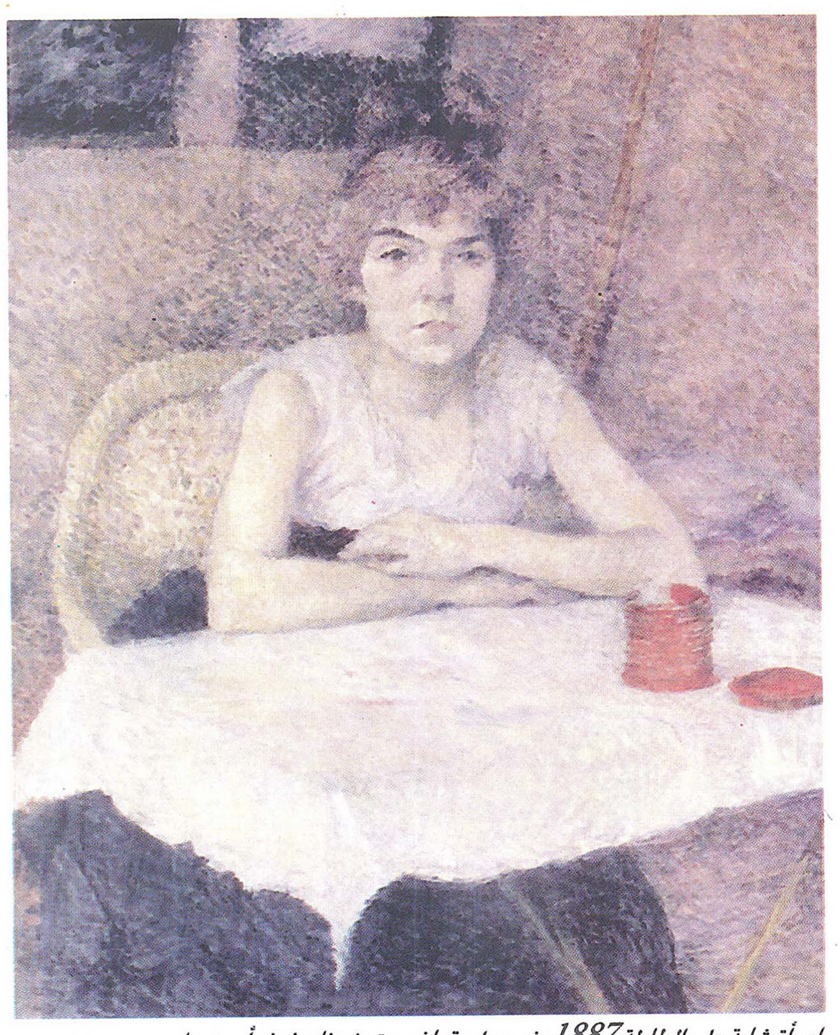
والمغامرون الباريسيون الذين جاؤوا من أحيائهم البرجوازية الباريسية يستكشفون مونمارتر، والسواح الذين جذبهم الفضول للتفرج على هذا الحي الذي طبقت شهرته (وسمعته السيئة) الآفاق. إلا أن الأجرة الشهرية المنخفضة للبيوت في مونمارتر فضلا عن ثقافتها المتساهلة جذبت أيضا الفنانين التشكيليين الطليعيين الشبان الذين أغرموا بمباهج ومباذل مونمارتر، ففي روح مونمارتر الصاخبة وطاقتها المتفجرة وسلوكها الفظ وألوانها الصارخة ومشاهيرها الخارجين عن المألوف وجد هؤلاء الفنانون طريقة عيش وموضوعا يصلح للتصوير.

كانت مونمارتر مبنية على هضبة بعيدة عن مركز المدينة، وكان لها هوية معمارية تميزها عن مركز باريس: فجذورها الريفية كانت بادية للعيان في مطلع القرن العشرين بطواحينها الهوائية وشوارعها العشوائية الملتوية الضيقة التي كانت تتناقض تناقضاً صارخاً مع باريس التي أشرف البارون هاوسمان على إعادة تخطيطها وتحديثها فباتت تتسم بالشوارع العريضة المزينة بالأشجار وأعمدة المصابيح المتناسقة. وبما أن مونمارتر قد اعتبرت ضاحية عمالية شبه ريفية لم تنضم رسميا إلى باريس حتى عام 1860 فإنها لم تخضع لتنظيمات هاوسمان الحضرية وحافظت باستمرار على شخصيتها الأصلية. إن استقلال مونمارتر عن باريس جغرافياً وبشرياً

وتاريخياً ومعمارياً هو الذي هيأ لظهور ثقافة هامشية متحللة من كل الأعراف والأنماط السائدة.

بدايات تولوز لوتريك

إن المنبت الأرستقراطي لتولوز لوتريك لا يجعل منه المرشح التلقائي ليصبح الفنان الأكثر ارتباطاً بتلك الضاحية الماجنة. ولد فناننا في مدينة ألبي Albi في جنوب فرنسا لأسرة تمت بصلة القرابة لآل تولوز من النبلاء الذين حكموا ذات يوم مقاطعة لانغدوك الفرنسية. كانت أسرته تكثر من زواج الأقارب، وهي عادة شائعة لدى الأسر الأرستقراطية الفرنسية للحفاظ على السمعة والثروة، الأمر الذي أدى إلى حدوث ضعف جيني كبير في الأجيال اللاحقة للأسرة. وبالفعل فقد عانى لوتريك من نتائج ذلك التزاوج الأسري، إذ كان ضعيفاً واهناً، وكانت عظامه تتكسر بسهولة، الأمر الذي أعاق نموه وسبب له آلاماً مبرحة طيلة حياته القصيرة. وإذا كان سوء حالته الصحية قد منعه من الإشتراك في الكثير من الأنشطة فإن هذا قد شجعه على أن يصبح مراقباً متفحصاً مدققاً: ينظر إلى الأمور في ظاهرها، ولكنه يتمعن أيضا في بواطنها. وبتشجيع من أمه بدأ لوتريك الرسم والتصوير الزيتي وهو لا يزل مراهقاً يافعاً.



امرأة شابة على الطاولة 1887، زيت على قماش، متحف فان غوخ، أمستردام.

انتقل لوتريك مع أمه إلى باريس عام 1872 حيث بدأ بدراسة الفن بشكل أكاديمي. وبدأ بالتردد على مونمارتر في مطلع الثمانينيات حيث صار يرسم الأناس القاطنين فيها والذين بدأت تربطه بهم علاقات المعرفة أو الصداقة. ففي لوحة "امرأة شابة على الطاولة" مثلا، قام لوتريك برسم الفنانة ولاعبة السيرك والموديل الشهيرة سوزان فالادون، وكانت فالادون قد وقفت أمامه عدة مرات ليرسمها، كما وقفت قبل ذلك أمام بطله وملهمه الفني إدجار ديفا وغيرهما من فناني مونمارتر.

إن هذا النوع من الرسم لامرأة من الطبقة الدنيا جالسة لوحدها على طاولة يعطي مثالاً جيداً على أعمال لوتريك التجريبية المبكرة: ضربات سريعة بالفرشاة تظهر لنا ميله



المولان روج: لا غولو، 1891. ليتوغراف ملون، معهد الفن في شيكاغو.

لحرية المعالجة، تماما كان كان عليه الحال مع فانسنت فان غوخ الذي كان يعيش في تلك الفترة في مونمارتر، وقد قام أخاه ثيو بشراء هذه اللوحة من لوتريك. فقد كان ثيو يمتلك صالة للفن في مونمارتر أيضاً.

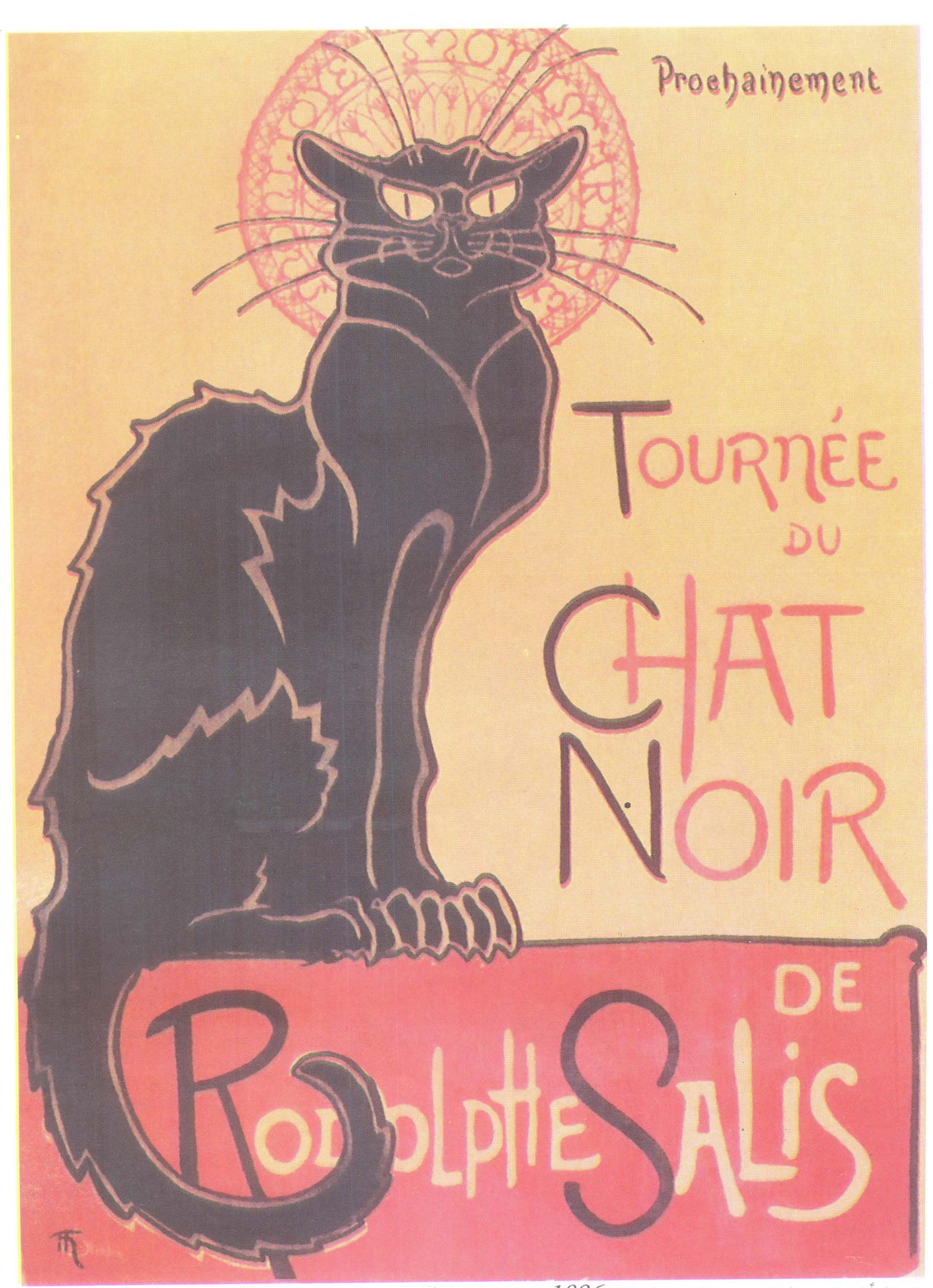
المقاهي وعلب الليل وصالات الرقص

عندما توفي الفنان - الذي أصبح رجل أعمال - رودولف ساليس عام 1897 أوصى بنقش العبارة التالية على شاهدة قبره: "الله خلق العالم، ونابليون خلق مجد فرنسا، وأنا خلقت مونمارتر". قد يتفق القارىء معي بأن ساليس صاحب علبة الليل الشهيرة "كباريه القطة السوداء" يضخم ذاته كثيراً في هذه الشاهدة إلا أن أحداً لا يستطيع إنكار الدور الرئيسي الذي لعبته "القطة السوداء" في تاريخ مونمارتر. فمنذ أن افتتحت "القطة السوداء" أبوابها عام 1881 حتى أصبحت ملتقى الفنانين الطليعيين والرواد من الشعراء والموسيقيين والكتاب الذين حولوا القطة السوداء إلى شبه مختبر فني يقرؤون فيه قصائدهم ويغنون أغانيهم ويعرضون لوحاتهم.

سرعان ما ارتبط اسم هذا الكباريه بمونمارتر، وأخذ الفنانون يستخدمون موضوع القطة السوداء في أعمالهم المختلفة، كما يبدو لنا من الملصق الإعلاني الذي صممه تيوفيل ألكسندر ستاينلن "محلة القطة السوداء" حيث تأخذ القطة السوداء وضعية منتصبة وتحيط هالة برأسها كتب عليها: "مونمارتر جبل المتعة"، إنه ملصق إعلاني عن كباريه القطة السوداء ولكنه يستثير في أذهان مشاهديه أيضا أجواء مونمارتر الحسية الغامضة المستقلة والليلية.

في كانون الأول من عام 1891 جرى التعاقد مع تولوز لوتريك لتصميم أول ملصق إعلاني له يكون موضوعه ملهى المولان روج (الطاحونة الحمراء). وكانت تجربة فناننا الأولى في عالم الملصقات الإعلانية بمثابة نجاح مدوٍّ، فقد علق ثلاثة آلاف بوستر على الجدران عبر باريس تحمل تصميم تولوز لوتريك : "مولان روج: لا غولو" (لا غولو هو أسم الراقصة الأولى في المولان روج). وقد أثار هذا الملصق موجة كبيرة من الترحيب الجماهيري واستحسان النقاد وجلب الشهرة إلى الفنان الشاب في ليلة واحدة.

يعد تصميم ملصق المولان روج للوتريك أكثر جرأة بكثير من تصاميم جول شيريه الذي كان يعد أهم مصمم للبوستر في باريس. فأسم ملهى المولان روج يتكرر ثلاثة مرات بتصميم يأسر العين قبل أن يجلب انتباه الناظر إلى الموضوع الرئيسي للبوستر : لا غولو، وهو الأسم الفني للراقصة لويز فيبر التي حولت رقصة الكان كان إلى رقصة مثيرة تقارب حدود الممنوع. تبدو لا غولو (أي الجشعة) هنا مع شريكها في الرقص فالنتان لو ديسوسيه (أي فالنتان الذي لا عظم له)، وتجتذب هذه الراقصة الاستفزازية جمهوراً كبيراً يكتفي لوتريك هنا برسم ظلاله السوداء. إن هذا الإستخدام غير المألوف للظلال



تيوفيل ألكسندر ستاينلن، محلة القطة السوداء، 1896 ليتوغراف ملون، متحف جامعة ولاية نيوجيرسي.

الأسلوب القوي والجريء للتصاميم التي اعتمدتها الملصقات الإعلانية في ذلك العصر.

ولم يكتف ملهى المولان روج بتقديم الفرصة للوتريك ليصمم أحد أشهر ملصقاته الإعلانية، بل إن لوتريك قد استخدمه أيضا موضعاً لإحدى أشهر وأفضل لوحاته: "في المولان روج".

كان مرقص المولان روج الذي افتتح في أواخر عام 1889 يتمتع بجو كرنفالي، وهو لم يكن يقدم الراقصين فحسب، بل الفنانين الإستعراضيين من كل مدرسة ومنهل، ويشمل ذلك المغنين، ومحركي الدمى، ولاعبي الأكروبات، ومدربي الحيوانات مع حيواناتهم الغريبة. إن لوحة "في المولان روج" هي لوحة تثير تساؤلات في النفس، فإضاءتها شديدة قاسية ومنظورها غير مألوف، ورواياتها غامضة. على اليمين نجد وجهاً أخضر مائلاً يبدو وكأنه نبتة نمت تحت الماء وهو أول ما يجذب انتباه الناظر إلى اللوحة، وخلف ذلك الوجه البارز نجد لا غولو نفسها وقد أدارت ظهرها لنا فهي تغرز

في الأمباسادور: أرستيد بروان، 1892، ليتوغراف ملون، معهد الفنون في شيكاغو.

السوداء مستمد من تأثر لوتريك بالتصاميم المسطحة اليابانية التي كانت تلقى شعبية لدى فناني الطليعة في تلك الأيام. وقد ناسب هذا التصميم المبتكر الذي يستخدم الظلال السوداء

دبوساً في شعرها أمام المرآة. ويمكننا أن نرى لوتريك نفسه في الجزء الخلفي من اللوحة وقد بدا كالقزم قرب ابن عمه. أما الربع الأيسر السفلي للوحة فيحتله سور الشرفة بزاوية حادة ولهذا السور وظيفة مزدوجة: فهو يجلب الناظر إلى قاعة الرقص ولكنه يفصله أيضاً عن طاولة الملهى حيث تجلس مجموعة من أصدقاء لوتريك مع الفنانتين لا ماكارونا وجان أفريل.

إن المنظور المائل المنحرف لهذه اللوحة وألوانها المتوحشة وعلاقاتها الاجتماعية غير المريحة قد جعل منها لوحة منفرة وآسرة في آن معا، وذلك في الحقيقة تجسيد لجوهر وروح مونمارتر.

نجوم مونمارتر

ربما يمكننا القول أن مونمارتر في أواخر القرن التاسع عشر



مارسيل ليندر ترقص البوليرو في تشيليريك، 1896، زيت على قماش، الصالة الوطنية للفن، واشنطن.

قد شهدت ولادة صناعة المشاهير والنجوم كما نعرفها اليوم. فمع إزدهار صناعة الترفيه فيها وتطور فن الدعاية بواسطة الملصق الإعلاني، أصبح الفنانون الذين يؤدون استعراضاتهم في قاعات الرقص والمقاهي وعلب الليل نجوماً مشهورين. ومن بين جميع نجوم مونمارتر يمكننا القول أن أرستيد بروان كان الأكثر شهرة على الإطلاق.

كان لأرستيد بروان صوتاً أجشاً يتسم بالبحة، وكان يكتب أغانيه بنفسه متحدثاً عن معاناة الطبقة العاملة الفرنسية ويقذف وابلاً من السباب والشتائم على مستمعيه البرجوازيين الذين كانوا يستمتعون ويعجبون بإهاناته فيأتون كل ليلة إلى القطة السوداء للإستماع إليه، وينتشون بفكرة أنهم يعايشون تجربة الطبقة العاملة بشكل أصيل وحقيقي!

وعندما انتقلت القطة السوداء إلى موقع آخر أكبر في مونمارتر استأجر بروان المكان الذي كانت تشغله القطة السوداء وأسماه ميرليتون (أي الشعر الهابط). وسرعان ما ازدادت شعبيته لدرجة أن الأمباسادور، وهو أحد أهم مقاهي باريس المسرحية دعاه للغناء فيه.

سرعان ما تعاقد بروان مع لوتريك لتصميم ملصق إعلاني للدعاية لظهوره المرتقب في الأمباسادور، فاستجاب لوتريك بتصميم بوستر لا يقل جرأة عن بطل البوستر ذاته. فقد لخص لوتريك وكثف شكل بروان إلى السمات الأكثر بروزا في شكله: قبعته الغريبة المميزة ووشاحه الأحمر وإزاره الأسود بالإضافة إلى وقفته القوية ونظرته المتحدية. وقد أخذ بروان بهذا الملصق وعلق عليه قائلاً: "هل أنا عظيم إلى هذه الدرجة؟" وطلب من الفنان الشاب فوراً تصميم ثلاثة ملصقات إعلانية أخرى كلها تدور حول الموضوع نفسه.

وبالإضافة إلى بروان ولا غولو قام لوتريك برسم عدد كبير من الفنانين الذين عاصروه في مونمارتر. كان لوتريك يصاب بانجذاب كبير تجاه فنان بعينه، فيراقبه ويدرسه بإمعان لفترة قد تدوم بضعة شهور أو عدة سنين. ومن هؤلاء نذكر الراقصة مارسيل ليندر التي أسرت اهتمام فناننا عام 1893 عندما أصبح من الرواد المنتظمين للمسرح. وعندما أدت مارسيل دور البطولة في الأوبريت الفكاهية "تشيلبيريك" حضر لوتريك عروض تشيلبيريك 20 مرة وأبدع العديد من الرسوم والليتوغراف المستلهمة من تلك الأوبريت.

تعد لوحة لوتريك "مارسل ليندر ترقص البوليرو في تشيلبيريك" من أهم لوحات لوتريك الفنية لأصالة معالجتها للألوان والطاقة المتفجرة المنبثقة عنها. يصور الفنان ليندر في منتصف الخشبة وهي ترقص البوليرو، إنها تدفع بساقها ذات الجورب الحريري الأسود إلى الأمام فتبدو الطبقات الوردية الداخلية لفستانها، وتلك أصداء للألوان السوداء والوردية لقبعة رأسها.

ومن بين جميع الفنانين والفنانات الذين درسهم وصورهم لوتريك، يمكننا القول أن علاقته مع جان أفريل كانت الأكثر حميمية ودفئاً. وقد صورها وهي تقدم استعراضاتها العامة فبدت جريئة مقدامة، وصوّرها في لحظاتها الخاصة فبدت منطوية على نفسها ذات طبع تأملي.

في بيوت الدعارة

مع أن لوحات لوتريك المكرسة لنجوم مونمارتر كانت تذخر بالكثير من الإثارة والبهرجة والبريق، إلا أن لوحاته المكرسة لبيوت الدعارة كانت تنحو منحى مختلفاً تماماً. فشخصيات هذه اللوحات لم يكنّ فنانات مشهورات، بل نساء غير معروفات صورهنّ لوتريك مجردات من أي إثارة أو جاذبية، وجوههنّ قانطة وعيونهنّ متعبة ولباسهنّ متواضع بسيط. أما تعابيرهنّ ولغة أجسادهنّ فكانت خالية من أي تعبير وساكنة، إذ لم يكنّ ينخرطنّ لا مع بقية شخصيات اللوحة ولا مع الناظر. إن مثل هذا التوحد والإغتراب هو موضوع متكرر في أعمال لوتريك، وغالباً ما ينظر إليه باعتباره عرضاً شائعاً من أعراض الحياة المعاصرة، ولا سيما في مونمارتر.

السيرك وأعماله المتأخرة

افتتن لوتريك بعالم السيرك منذ نعومة أظفاره وقبل أن يفد إلى مونمارتر، وسرعان ما وجد في سيرك فيرناندو في مونمارتر وما يذخر به من حركة دائبة وإستعراضات مثيرة



فارسة في سيرك فيرناندو، 1888، زيت على قماش، معهد شيكاغو للفن.

مصدراً يلهمه الكثير من أعماله. والحقيقة هي أن اهتمام لوتريك بالسيرك ليس إلا تطوراً منطقياً لرسومه في مطلع حياته عن الخيل والخيالة.

إن لوحة "فارسة في سيرك فيرناندو" تبين الخيول المدربة التي كانت تشكل عامل الجذب الأكبر في تلك الفترة الزمنية. لقد أثارت هذه اللوحة الإعجاب لما تذخر به من ثقة مفرطة وحيوية شابة وتلميحات جنسية وقحة، وقد اشتراها صاحب ملهى المولان روج وعلقها على جدار صالة الرقص الشهيرة.

ومع أن لوتريك لم يتخل أبداً عن موضوع السيرك في أعماله، إلا أن إدخاله القسري إلى مصح عام 1899 كان بمثابة الحدث الذي أعاده بقوة إلى عالم السيرك. ففي مطلع ذلك العام وعندما أصبح إدمانه للكحول يشكل مصدر خطر على حياته، تمّ إدخال لوتريك رغما عنه إلى عيادة في ضواحي باريس. إلا أن تصميم لوتريك على استعادة حريته وخروجه من ذلك المصح دفعه إلى رسم سلسلة من رسوم السيرك باستخدام أقلام الشمع من ذاكرته وذلك ليقنع أطبائه بسلامة قواه العقلية. إن رسوم لوتريك المتأخرة والتي تركز على موضوع السيرك إنما هي استعادة لمواضيع عاينها في أيامه الأولى في مونمارتر، وواقع الأمر أن تلك اللوحات المؤثرة جدا هي التي أدتّ إلى السماح له بمغادرة العيادة.

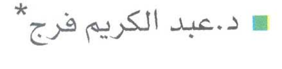
وفي السنوات التالية ازداد إدمان لوتريك على الكحول كما تفاقم وضعه الصحي، إلى أن مات بين ذراعي أمه في 10 أيلول 1901 وهو في السادسة والثلاثين من عمره تاركاً وراءه تركة فنية نادرة خلدت مونمارتر كما لم يخلدها أي شيء آخر.

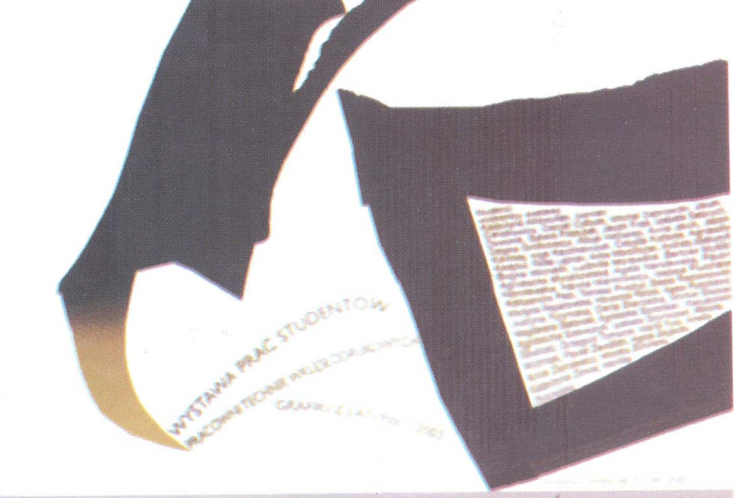
* * *

الإعلان البولوني المعاصر

إلى أين...؟

إلى إرثه الثقافي... أم إلى المعاصرة المتمردة؟


د.عبد الكريم فرج*



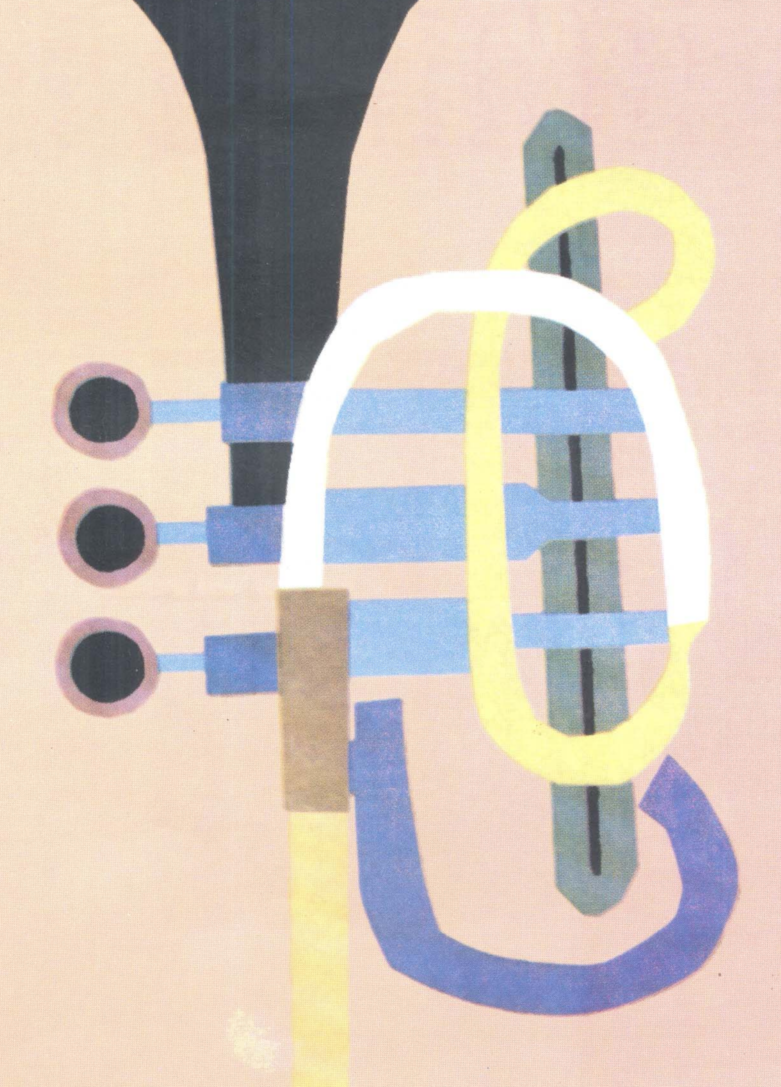
Sławomir Ćwiek il. 14 (35)

قال أستاذ الإعلان في أكاديمية الفنون الجميلة في وارسو جوزيف مروشتشاك «Josef Mroszczak»: (يشكل فن الإعلان وسيلة التفاهم الأهم بين الناس في كل فئاتهم ومستوياتهم الثقافية والاجتماعية، وذلك لأنه الأقدر على التعبير عن مختلف أفكار أبناء المجتمع وأنشطتهم وفعالياتهم الاقتصادية والسياسية والاجتماعية).

دخل فن الإعلان بناء على ما تقدم في أعماق الثقافة الاجتماعية وتحوّل إلى حاجة يتداولها الناس يومياً، فقد ظهرت إعلانات الرياضة والمعارض الفنيّة والسيرك والمسرح والموسيقا، والإعلانات التجاريّة وإعلانات الدعاية التسويقية والإعلانات السياسية، وملصقات الاحتفالات بالمناسبات القومية والتاريخية وغيرها. وبناء

* فنان حفّار، وأستاذ في كلية الفنون الجميلة بدمشق.





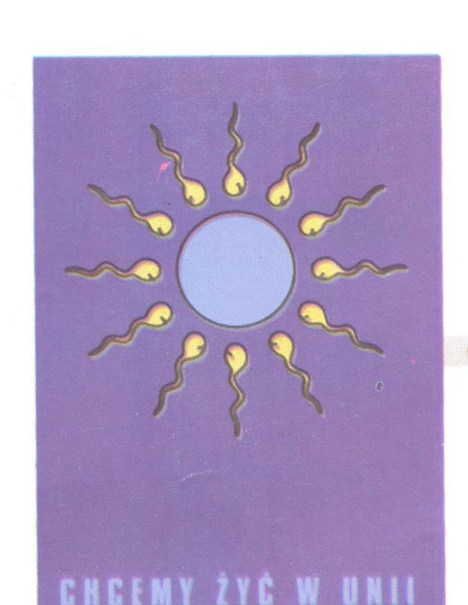
هنريك توماشفسكي.

على سعة انتشار الإعلان في المجتمع البولوني أراد المهتمون به أن يكون فنّاً مستقلاً له مدرسته وأتباعه وأساتذته وطلابه، وثقافته التعليميّة والتصميمية والتقنيّة واتجهت الدولة بدافع تقدير المنتجين المبدعين لفن الإعلان واحترام انجازاتهم في هذا المجال إلى تخصيص أجنحة تقتني الإعلانات وتحفظها في متاحف المدن البولونية مثل /ووج – بوزنان – كاتوفيتس/ إضافة إلى المدينتين الكبيرتين (كراكوف) و(وارسو). كما اتجهت المؤسسات الثقافية إلى إنجازات أكثر عملية بإقامتها المهرجانات الاحتفالية المحلّية السنوية أي (البيناليات المحلّية) تدعو إليها عموم الأقاليم البولونية، ويتم اختيار أفضل الأعمال، لمنحها التقديرات التي تستحق، ثمَّ تطور هذا الحماس ليتوّج بإقامة البينالي الأول لعموم بولونيا في فن الإعلان عام 1965 في مدينة /كاتوفيتس/ وتلاه في العام 1966 وبمبادرة من أساتذة الإعلان الكبار وفي مقدمتهم /جوزيف مروشتشاك/ أن دعت بولونيا إلى إستضافة (البينالي الدولي الأول للإعلان في العالم) وأقيم فعلاً في وارسو في قاعة (الزاخنتا) وشاركت فيه معظم دول العالم.

بهذا الشكل تترسخ مفاهيم الثقافة الإعلانية ومشروعية الخطاب الإعلاني بحسّه البصريّ ورموزه ودلالاته التعبيرية والتاريخية، وتساهم دور النشر ومؤسسات الطباعة في نشر وطباعة وتصميم الإعلان البولوني داخل بولونيا وخارجها، وتضطلع مجلة البروجكت (Projekt) المشهورة في نشر الثقافة الإعلانية وتصميماتها في كل الأرجاء. كما تُقدّم المؤسسة الوطنية للنشر (P.W.N) كل الدعم لفن



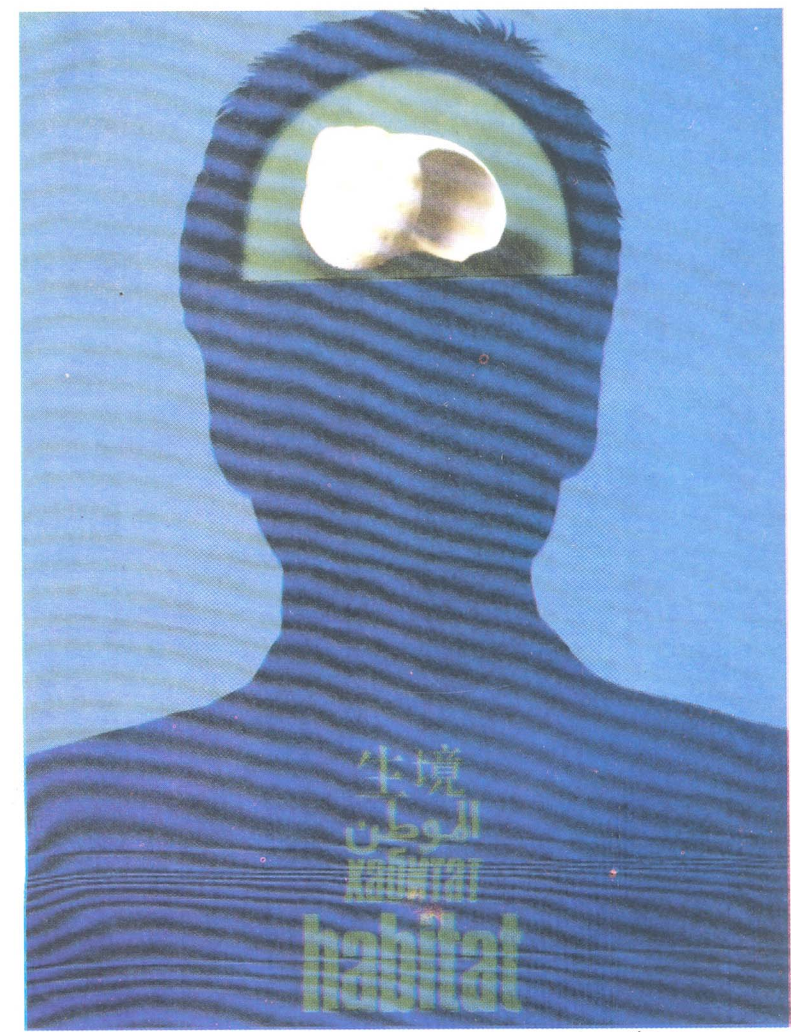
Krzysztof Tyczkowski il. 91 (338)



Andrzej Pągowski il. 103 (419)



یان لینتشا.



جوزيف مروشتشاك.

الإعلان عندما تقوم بطبع الإعلانات المتفوقة والمتميّزة وتوزيعها في داخل البلاد وخارجها، ولم تكن هذه المؤسسة هي الوحيدة التي تقوم بذلك؛ تبعتها عشرات المؤسسات ودور النشر في عموم الأقاليم البولونية. والذي يزيد من مستويات الدعم لمصممي الإعلان أن تصدر الدولة قراراً يقضي بإفتتاح جناح الإعلان السياسي في متحف الثورة في العاصمة (وارسو) ويتلو ذلك إعلان المتحف الوطني في وارسو عام 1968 عن افتتاح فرع له باسم (متحف الإعلان في فيلانوف)؛ متحف متخصص في فن الإعلان، والذي يباشر مهمته في الاقتناء وجمع الأعمال المتبرع بها من الخارج والبدء بتحضير المعارض المحلية والدولية؛ سيما وأنه المتحف الوحيد المتخصص بفن الإعلان في العالم.

وبناء على كل ما تقدم تصبح بولونيا الدولة المستضيفة وبشكل مستمر للبينالي الدولي لفن الإعلان كل سنتين، ويصبح هذا النظام نهجاً قائماً منذ عام 1966 وحتى الآن إذْ استقبلت بولونيا لتاريخ هذا العام عشرين بينالياً دولياً والتظاهرة بالطبع مستمرّة.

وأعود لأذكر أنَّه منذ مطلع خمسينات القرن العشرين وبولونيا حاضرة ثقافية لفن الإعلان، فلقد ازدادت تفرعاته وتقدمت وسائل التنفيذ الفني والتقني للملصقات، ودخل الإعلان في كل جوانب الحياة الثقافية والاقتصادية وكل المجالات الفكرية دون استثناء، وأصبحت المدرسة البولونية للإعلان من المدارس المعروفة في العالم واتسعت شهرة مصممي الإعلان البولوني في العالم مثل /هنريك توماشيفسكي/ وغيره وأخذ النبوغ الابداعي في هذا المجال يقدم لنا في كل فترة أسماء فنانين جدد واستطاعت بولونيا أن تخرّج للعالم كوادر متخصصة عبر أجيال متعددة نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر جيل الرواد والجيل المتوسط:

هنريك توماشيفسكي
Henric Tomaszewski
يان لينيتسا Jan Linica
فلاديمير شفياجي
Viladimar szwierzy
تاديوش غرابوفسكي
Tadeusz Grabowski
يوسف مروشتشاك



فلاديمير شفياجي.

Josef Mroszczak

لشك خودانوفيتش

Leszek Chaldanowicz

هنريك خلينسكي

Henric Chelinski

ماتشي أوربانيس

Maciey Urbaniec

Herbert Hilscher هربرت هيلشر

Jan Sawka يان سافكا

يان مودوجينيتس

Jan Mldożeniec

توماش رومونسكي

Tomasz Ruminski

Jauusz Stanny يانوش ستانّي

وغيرهم وأما من جيل الشباب المعاصر نذكر:

انجي دوجينسكي

Andrzej Duzinski

سوافومير تسفيك

Slawomir Cwiek

Lex Drewionski لكس درفينسكي

إلزبيتا تشوبينا

Elzebieta Chopina

Klara Dendek كلارا دندك

كشيشتوف تيتشكوفسكي

Krzesztof tyczkowski

Ryszard oteba ريشارد أوترنيا

أنجي بونكوفسكي

Andrzey Pakowski

الكساندرا أوبوكاتا

Alexandra Ubukata

وغيرهم كثيرين.

جيل الرواد والجيل المتوسط والفنانون الشباب من مبدعي فن الإعلان البولوني ينطلقون بإبداعهم من أفكار حرّة غنيّة وإرث ثقافي يتصل بدون شك بمرحلة الحداثة (المودرنيزم) التي حرّكت التاريخ البولوني بمجمله اعتماداً على الانطلاقة الفكريّة المتوقدة للفيلسوف والأديب البولوني /ستانسواف بَشبيشفسكي/ في مطلع القرن العشرين (S. Przebyszewski)، التي منحت الفنانين آفاق الحرية والخيال والإبداع دون حدود أو تقييد، فتوصّلوا إلى الرمز والتعبير والمجاز والبلاغة ودخلوا في آفاق الأسطورة والحلم، وأصبحت مدينة (كراكوف) العاصمة الثقافية الأولى لبولونيا من أهم المراكز الثقافية وموطن المثاقفة لكل المبدعين في بولونيا والبلدان الأوربية والسلافية المجاورة.

لم يطرح الإعلان البولوني – مساحاته مجرّدة من الإشارة أو الدلالة أو الفكر الاستنباطي؛ الإعلان البولوني يوّلد الأحداث من حيث أنها محمّلة بإرثها المادي (التاريخي والجغرافي والحضاري) يمزج بين الخط والسطح والكتلة في تداخلات تركيبيّة مبتكرة تصل المتلقي بخيال مبدع يتصل بحضارة ثريّة عرفت الانتصار والمعاناة والمحبّة والتسامح والتحدّي والمعتقدات الدينية والفكر العلماني كل ذلك في مخاض ثقافي واحد.

إضافة إلى كل ما تقدم فإن الإعلان البولوني يتصل بوسائل العصر الحاضر التقنيّة، وقد جاء معبّراً في كثير من الأحيان عن الصلات الثقافية التي وصلته بالملصقات الأوربية الحديثة والمعاصرة، كما أنه اتصل بالفنون الإسلامية وكان تواقاً لفهم أرضيتها الثقافية والاعتقادية، وبالفن الياباني وتعبيراته الإيجازية والمختزلة في الملصقات وذلك عبر البيناليات والمهرجانات الدولية في كل أنحاء العالم.. ولذلك جاء لمّاحاً، يعتمد على الفكر والتقانة، غنيّاً بروح الرمز والتعبير مفصحاً عن لفته التي تربطه بإرثه التاريخي ومتحدثاً بلغة العصر بكل ثقة وجدارة.

ومن المناسب أن نرفق تحليلاً لبعض أعمال الفنانين البولونيين في فن الإعلان على سبيل الأمثلة:

من الجيل القديم والمتوسط:

هنريك توماشيفسكي

جوزيف مروشتشاك

لشك خودانوفيتش

يان لينيستا

فلاديمير شفياجي

ومن جيل الشباب:

أنجي بونكوفسكي

كشيشتوف تيتشوفسكي

سوافر ميرتشفيك

فما هي الملامح المميزة للفنانين المذكورين من خلال أعمالهم في الإعلان؟

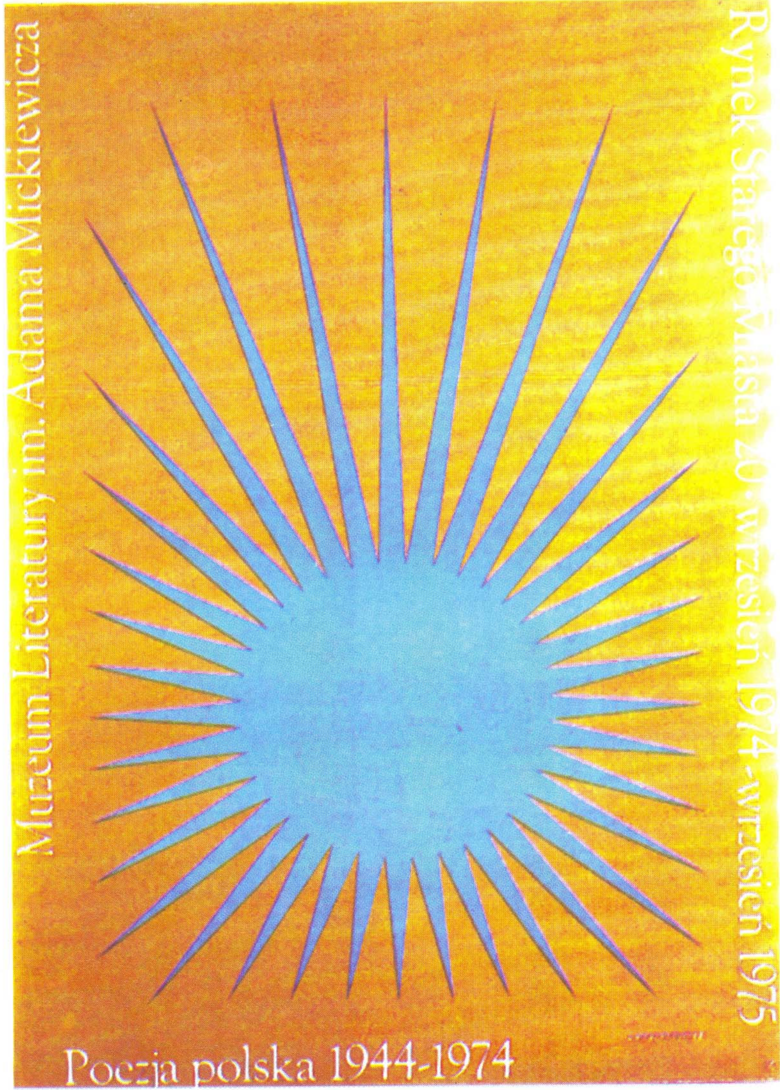
1- هنريك توماشيفسكي 1914

هو مؤسس الإعلان البولوني كفكر ومنهج، قالت عنه الكاتبة: «آنّا زدوبياك»:

[توما شيفسكي يصمم إعلانه


International
Poster
Biennial
Международное
Бьеннале
Плаката
Biennale
Internationale
de l'Affiche
Międzynarodowe
Biennale
Plakatu
4
Warszawa VI-VIII-1972 C B W A Plac Malachowskiego 3

مروشتشاك



لشك خودانوفيتش.

بعفوبة كالتي يرسم بها الأطفال قبل تكوينهم الواعي، ولكنها في حقيقتها معجزة اختزالية متسامية نحو التصوّف.

يركّز في إعلانه على التأليف الدرامي قال عنه /انجي فايدا/ المخرج المشهور للأفلام [أعمال مروشتشاك ترسم وتقدم لنا ثقافة معلّم كبير، تدخل في عيون الناس وقلوبهم بطريقة لا تُنسى.

2- لشك خودانوفيتش 1937:

يجرد الواقع من كتلته ويحوله إلى قراءة بصريّة تتحول فيه الطبيعة إلى منظومات هندسيّة تتواصل باتساق بعيدة عن المجسمات وبعيدة عن الايماءات الحركية الزائدة.

3- يان لينيتسا 1928:

يركّز على بنية التصميم الموحدة كعنصر رئيس في الملصق، يواجه المتلقي ويشدّه عبر تحليلاته وإضافاته الغرائبية التي تصل إلى حد (الفانتازيا). عالمه مُشْرب بروح ميثولوجية تلك التي نرى خلفياتها في الأساطير والحكايا الشعبيّة.

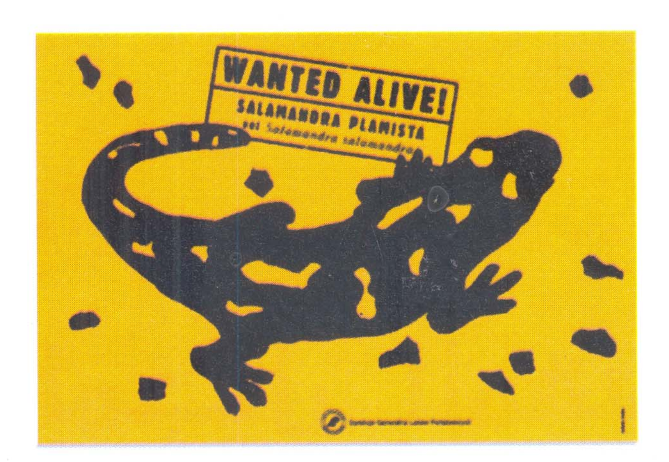
4- فلاديمير شفياجي 1931:

خصوصية صياغته للعناصر تعتمد على لغة الاستعارة (اللغة البلاغية المؤثرة في البصر والشعور) أشكاله مجسّمه متداخلة غريبة البناء والتوليف تفرض نفسها على عين المتلقي وإحساسه.

ومن الفنانين الشباب:

1- انجي بونكوفسكي:

يعتمد الشكل البسيط جدّاً، يوصل لنا الفكرة في أبسط الصياغات الشكليّة، تأليفه يُحيل الفكرة إلى قراءة رمزية بصرية مختزلة وسهلة الفهم، ثقافته متصلة بأساتذة الإعلان الكبار (خودانوفيتش – وتوماشيفسكي).



2- كشيشتوف تيتشكوفسكي:

يعتمد الفكر البنائي في تركيب عناصره الغرافيكية، يحول مساحة الملصق إلى تناغمات بصريّة تؤدي غرضها عبر تواصلها في إملاء السطح الغرافيكي، تحويرات العناصر وترابطها عنده تدخل في عين المتلقي بدون صعوبة أو عناء.

3- سوافومير تشفيك:

عفوية التأليف تقود إلى عنصر المفاجأة في تصميم الإعلان، طبيعة انتقاء العناصر مليئة بالتمردات على إيهام المجسمات وريائها، يركز على مبدأ التضاد في إطار السطح الغرافيكي، يعتمد على ألوان مختزلة جداً ومؤثرة على الساحة البصرية، ثقافته تتصل اتصالاً وثيقاً بتفكير الفنان - هنريك توماشيفسكي.

وخلاصة القول:

كتب كثير من النقاد والمحللين ومؤرخي الفن عن تأثّر فن الإعلان البولوني بثقافة شعبه وتاريخه، وبناء على ذلك ظهر التميّز الواضح لشخصيّة الإعلان البولوني عن غيره من إعلانات الشعوب الأخرى في جميع المهرجانات الفنيّة العالميّة.

الإعلان البولوني يمثل ذلك الاتجاه الواضح في احترام فن الرسم والتصوير والاستفادة منهما في بناء التصميم وبنفس الوقت يمثل ذلك الانطلاق الحر باتجاه الخيال الأسطوري والتحويرات التي تتحول فيها الموضوعات إلى رموز وإشارات بصريّة تتصل بموضوعها عبر الدلالات التراثية والتاريخية بما في ذلك الاستخدام المتميّز لكل التقنيات المعاصرة (كولاج - فوتو - ووسائل التصوير الأخرى).

وعليه يبقى الإعلان البولوني في مقدمة الأعمال الإبداعية المعاصرة التي أفرزتها ثقافة بولونيا الفتيّة (المودرنيزم) التي تطمح لبناء فكر حر في إطار ثقافة محلية لها جذور ضاربة في التاريخ، تلك الثقافة التي أطلقها الفيلسوف والأديب البولوني / بشيبيسفسكي/ مفكر وفيلسوف بولونيا الفتيّة.

ميّز الإعلان البولوني نفسه في جميع التظاهرات الدولية باعتماده على موروثه الحضاري واستفادته الكبيرة من أفكار فلاسفته ومفكريه المتسمة بالحرية والانطلاق، كما وضع كل تقانات العصر في خدمة أفكاره، ولم تقده الإثارات التقنية المعاصرة والمدهشة إلى عوالم مجهولة ضائعة المعالم.

لقد عبر الإعلان البولوني عن ثقافة المفكر والمصمم الغرافيكي والرسام والمصوّر البولوني في مخاض إبداعي واحد.

* * *

النحت..
في المجال المفتوح!..

■ د.نزيه الهجري*



المستريح: من الحديد الصلب ارتفاع 2.5 m مع القاعدة يتوضع في فسحة خارج سور وارسو القديمة.

أخذ النحت دوراً فراغياً شبه مستقل عندما بدأ فراغ المدينة ينمو ويتبدل مع تطور التقانات والمواد المستخدمة المعمارية والمدنية الحديثة. خاصة بعد أن تخلت المدينة ذاتها عن الفراغ المغلق وتجاوزت حدود السور.

مع هذه التحولات تظهر أهمية الفراغ المفتوح الذي عكس بدوره جمال الطبيعة إلى داخل المنازل وكل مرافق الحياة مما جعل النوافذ للتهوية وتحرير الأبصار وإفساح المجال لرؤية الفراغ الغني بالمساحات الخضراء والحدائق والأشكال الفراغية الحديثة والتكوينات المعمارية والمدنية.

لقد أصبح من غير المعقول أن يبقى النحت تابعاً معمارياً حبيساً بين جدران الصالونات أو حتى على مداخل العمارات.

وبرزت ظاهرة النحت في الهواء الطلق التي نحن بصدد الحديث عنها. وتطورت تقاناتها وتعامل النحاتون مع المعدن والحجر والبوليستر والإسمنت والسيراميك وغيرها من المواد والخامات، كما عقدت الندوات

* نحات، وأستاذ في كلية الفنون الجميلة بدمشق.

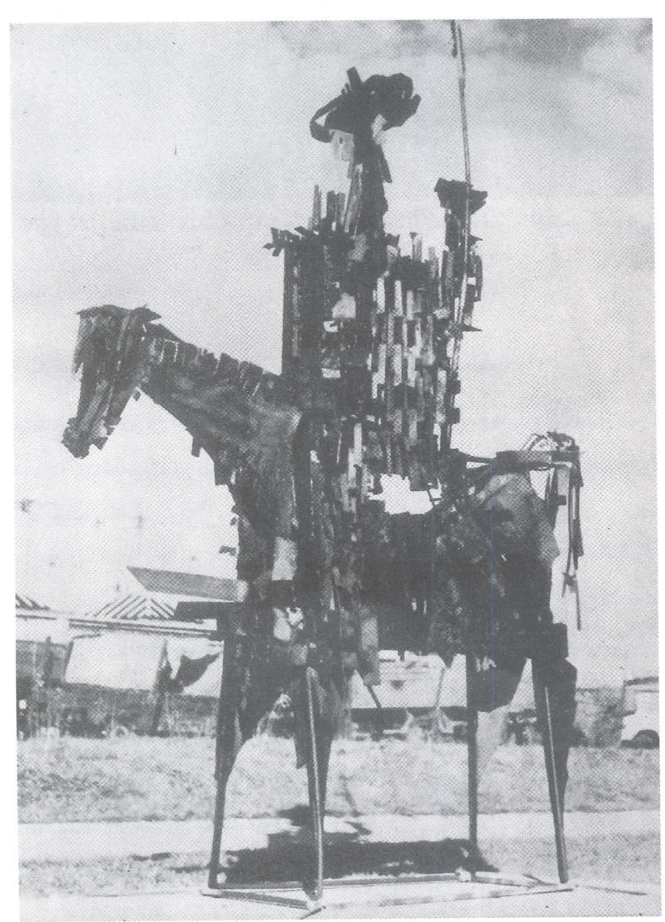
والمؤتمرات ، للبحث في الإشكالات التي رافقت هذه التطورات.

- لا يمكن الجزم بحداثة فكرة خروج النحت من صالات العرض والمتاحف والفراغ المغلق إلى الضوء الطبيعي الصحيح ومعايشتها للأشكال الطبيعية المحيطة بها ، ما كرّس قوة الشعور والتأثير في التكوين النحتي.

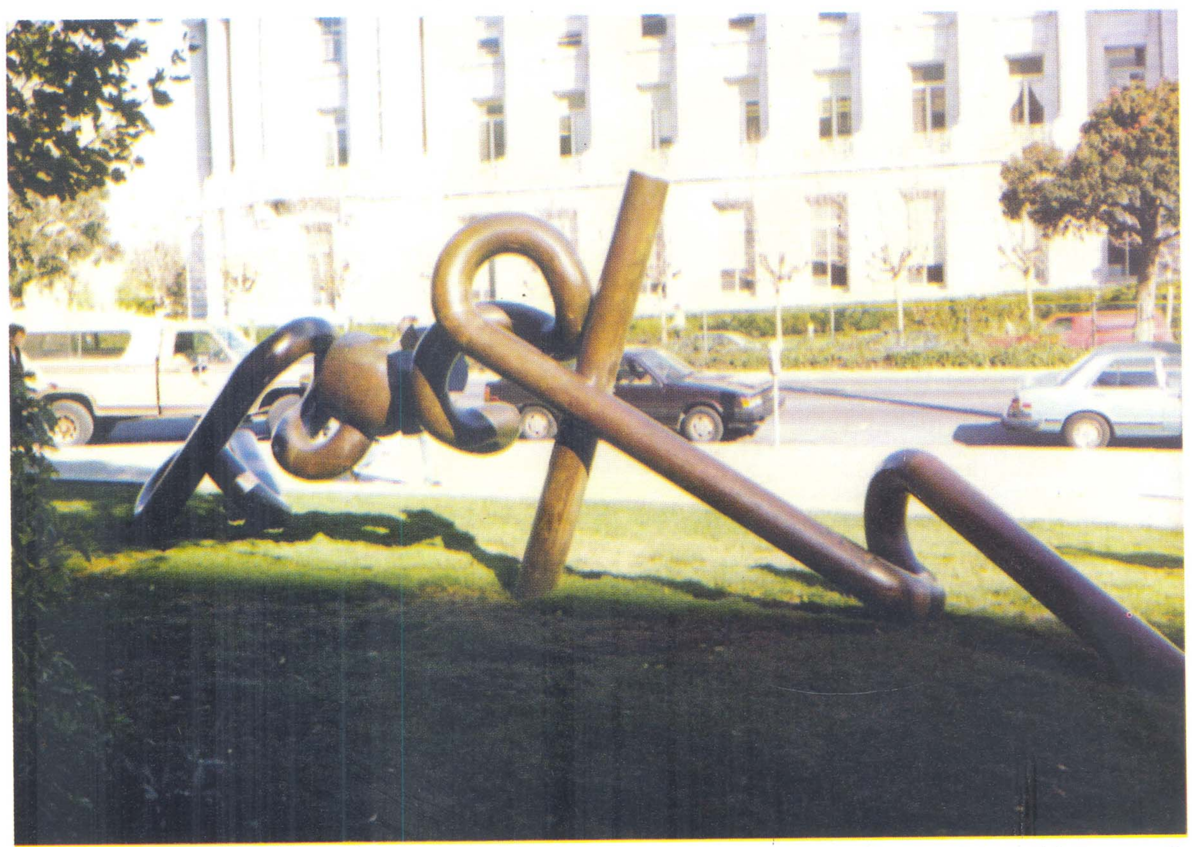
- والحقيقة أن التطور الحاصل لم يتوقف عند الهروب من المكان المغلق فقط. إنما خلقت أمثلة مجسدة عظيمة ساهمت بتطور هذا النوع من الفن. فالصالونات التقليدية لها طبيعة الغرفة وصفة الفردية .. وتؤدي إلى خلق نحت يحمل خصائصها، لكن هذه الخصائص ، مع ذلك، لا تفقد قيمتها الفنية والتعبيرية، حتى لو أُخرجت إلى الهواء الطلق.

- شكلت مبادرة النحات مايول Maillol منذ بضعة عشرات السنين منارة للنحاتين عندما انتقل إلى قريته وعمل في الفراغ المفتوح ، ما أدهش أوزيب زادكين، كما شكّلت أقواله المفعمة بالحماس عن موضوع تنظيم متحف مفتوح للنحت لوضع الأعمال النحتية في الطبيعة الحرة الأقل تأثراً بتغيرات الإنسان أي عرض الأعمال النحتية مباشرة في وسط البيئة الخضراء. هذه المبادرة دفعت النحات الإنكليزي هنري مور لمغادرة المحترف من أجل الوصول إلى أعمال نحتية فراغية مثالية في قيمها الفنية التعبيرية وعلاقتها بالعناصر المحيطة المشكلة للفراغ /حديقة هنري مور في بريطانيا/.

هذه المنحوتات المخصصة للمجال المفتوح رغم محدوديتها آنذاك كشفت الأهمية البالغة لتوافق الأشكال النحتية مع عناصر الطبيعة، وحررت النحت من التبعية الكاملة للتزيين المعماري ، وكسرت عزلة الفن النحتي وزادت من حضوره بين الجماهير العريضة في الفراغ الحر والمنظم خاصة في بقاع الملتقيات وتماشت مع جدلية التحولات التاريخية بآلية تحول للفنون الجميلة وأصبحت المسألة المركزية هي إمكانية تحديد قيم التأثيرات الاجتماعية للفن وضرورة فهمه على خلفية التحولات المعيشية العامة وتنامي جماهيرية النحت في الهواء الطلق كأحد وسائل التأثير المباشر وعبر تقنية وسائل الإعلام وأحد الأقنية التي تمكّن الوصول إلى الهدف المذكور أعلاه هي تقديم مجموعة حلول للمسائل المتعلقة بمشاكل النحت في المجال المفتوح. لأنه يتضمن العديد من الصفات المتميزة الذي يمثلها النحت العصري والتي ليس لها



دون كيشوت ، معدن ارتفاع 6m تقريباً للفنان *Nowak Marian.*



تكوين: من قساطل مغدنية يتوضع جانب ممرات المشاة قرب القصر البلدي سان فرانسيسكو San Francisco (عدسة المؤلف).

متسع بين جدران المشاغل والصالونات أهمها جماهيريته ووضعه تحت الإضاءة الطبيعية.. الخ.

- عندها يمكن التركيز على عملية الخلق الإبداعية، عندما تكون هذه العملية في ظروف معينة، أي عندما تنشأ المنحوتة خارج إطار المشغل في البيئة الطبيعية (الخام) وفي البيئة الطبيعية المنظمة، مثل الفراغ (فراغ الفسح المعمارية داخل المدينة) وعندها تصبح البيئة المحيطة المذكورة عامل أساسي تساهم في فرض النتائج النهائية لأعمال النحت المنفذة.

سمحت لنا الإقامة في بولونيا سبع سنوات للإطلاع عن كثب على العديد من التجارب في تنظيم مثل هذه التظاهرات الفنية ومشاهدة دورها الفراغي الفعلي مجسداً في المدن.. بالإضافة إلى ما تعني بالنسبة لكل متلقي على حده..

ونظراً للدور الكبير الذي تلعبه هذه التظاهرات بالنسبة للمشاركين والمشاهدين في إغناء المكان..الخ، لابد من تطوير طريقة النحت المخصص للمجال المفتوح ونرى في ذكر النقاط التالية دليلاً وعوناً وهي:

1- اهتمام النحاتين بمواد النحت الدائمة أو القابلة للديمومة.

2- ارتفاع نسبة الاهتمام من جانب المجتمع لهذا النوع من الفن النحتي الميداني.

3- البحث عن إمكانية تقديم النحت بتقنيات جديدة.

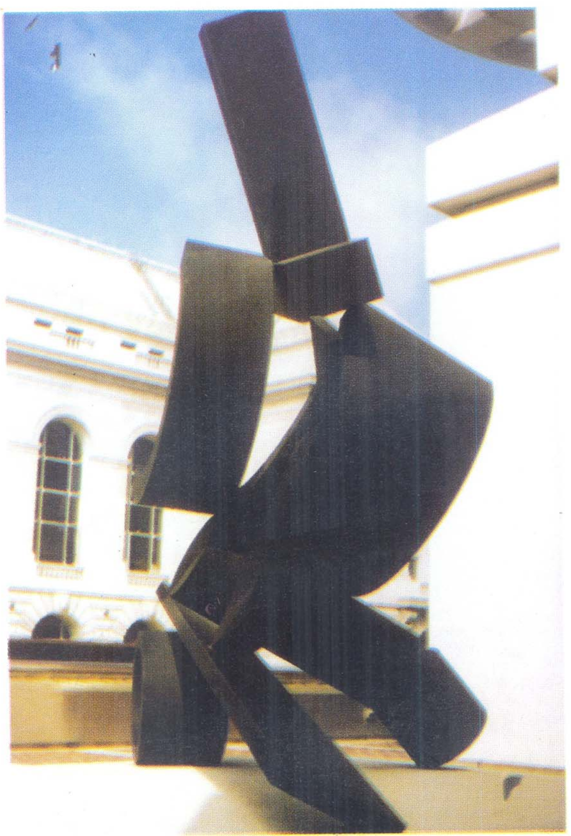
وقبل كل هذا يجب اتخاذ الخطوات اللازمة في تطوير المفاهيم والمعايير الصحيحة لهذا النوع من الفن النحتي.

1- تنظيم الأسس التقنية بالاعتماد على أماكن عمل مخصصة مثل: القرب من مقالع ومناشر الأحجار أو المعامل التي تستطيع تقديم بعض التسهيلات كالروافع والقص والتشذيب.. الخ.

- بعض معامل الخزف والفخار وذلك لتأمين الشواء والتلوين والمواد الخام الخاصة بالجداريات وغيرها من المجسات النحتية الخزفية.

- ورشات السباكة المعدنية والحدادة واللحام والتسوية والتلبيس.

- ورشات الخشب والنجارة وتوابعها من الحف والدهان والتطعيم.



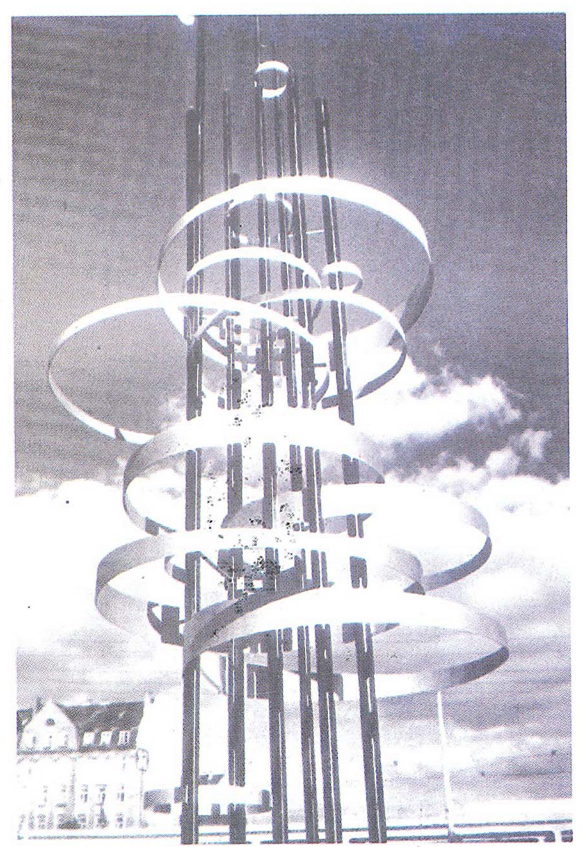
تكون معدني: يتوضع في فسحة محيطة بالقصر البلدي في سان فرانسيسكو ارتفاع5m: San Francisco.

2- تكثيف مناسبات اللقاء مع ممثلي المجتمع وإيقاظ الاهتمام بالنشاط الفني وتحفيز النحاتين وإجراء النقاش والحوار حول جودة وحسنات وفوائد وتأثير الأعمال النحتية المباشر مع المتلقي في الهواء الطلق.

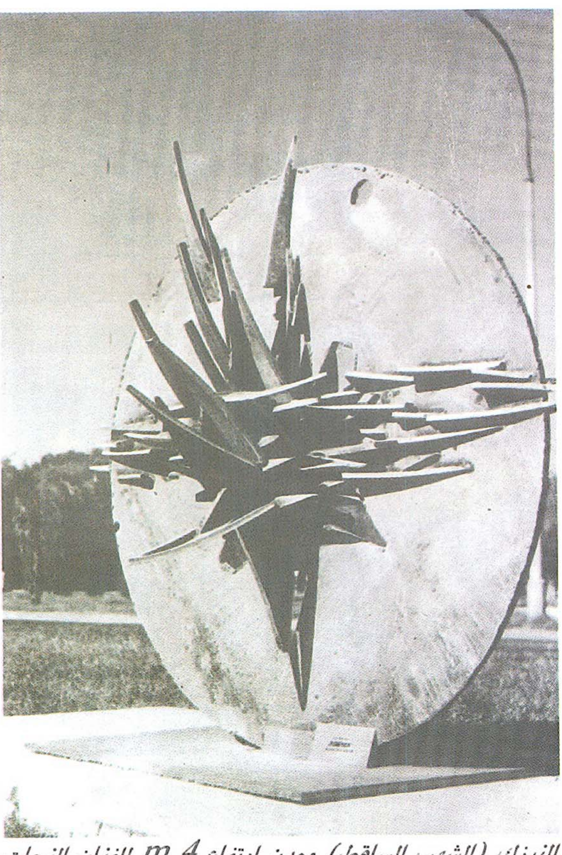
3- توفير الظروف الصحية المناسبة لعملية الخلق الإبداعية مثل: المجال الفراغي، الإضاءة، التفاعل مع الطبيعة، مراعاة مزاج الفنانين حول الجهود المبذولة الجادة. واختبار النتاج الفني بالنقاش في إطار مجموعة النحاتين والمعماريين واللقاء مع ممثلي المنتجين من الفروع الأخرى ومع المجتمع أو مؤسسات ممثلة لقوى اجتماعية.

مثل هذا المقترح يتطلب جهوداً كبيرة من قبل الفنانين النحاتين ومن خلال نقابة الفنون الجميلة المتواضعة أمام تنظيم مثل هذه اللقاءات ولكنها ممكنة وتنفذ بشكل متسلسل ومتنوع مع الأحداث المهرجانية وغيرها (مثل مهرجان دمشق للثقافة والتراث أدرج في نشاطاته أول ملتقى فني للنحت 1997 في رحاب قلعة دمشق) . وباشتراك مع المؤسسات الخاصة أو العامة للقوى الاجتماعية مثل (ملتقى قرى الأسد في ريف دمشق، وملتقى بلدية عالية في جبل لبنان).

نستشهد بالمقترحات أعلاها ليس لتكون بياناً إدارياً.. أو خبراً صحفياً ولكن لإدراكنا بقدر كاف الحاجة المجتمعية للاهتمام بهذا الاتجاه والتفتيش عن الطرق الكفيلة بالتنفيذ مستقبلاً.



معزوفة (ميلوديا): من المعدن – ارتفاع حوالي 10 م للفنانة النحاتة Rolke Misztal Elzbieta فولا - وارسو Warszawa .



النيزك (الشهب الساقط) معدن ارتفاع 4 m للفنان النحات Wroblewski Henryk . فولا- وارسو Warszawa .

ساهمت نقابة الفنون الجميلة مع بعض المؤسسات كمحافظات : دمشق وحلب والقنيطرة واللاذقية ومديرية الفنون الجملية وبلدية قرى الأسد وبلدية عالية في لبنان بعدة لقاءات للنحاتين على الحجر، والتشكيل بالمعدن المباشر باللحام والقص، واستخدام التالف من القطع المعدنية وبصنع أعمال الصب بمادة صناعية كالبوليستر والحجر الصناعي والبرونز واقتصر استخدام هذه المواد في تلك اللقاءات على الجهود الفردية الذاتية إلى حد ما ولا يتعدى الهدف أكثر من اللقاء والإنتاج حيث لم يكن التواصل والحوار والنقاش منظماً بل جاء عفوياً وليس بشكل جماعي ولم يقدم أي بيان يخص نتاج الملتقى وحواراته ، وتوصياته المستقبلية في حين أنه مثلاً : في بولونيا بدؤوا هذه الملتقيات النحتية في الهواء الطلق منذ عام 1964 وقدموا إغناءً للحدائق والفراغ المدني من خلال الأشكال المعبرة وتأثيرها البصري بالمواد سابقة الذكر حتى الخزف والخشب منه.

وعمّت الملتقيات النحتية جميع المدن البولونية ورافقتها المحاضرات ولقاءات الحوار حتى تكلل بمعارض ومهرجانات وندوات عن النحت في الهواء الطلق لكل بولونيا مجتمعة مرة كل سنتين مثل المهرجان الذي يقام في أبوليه (Apolie) من إنتاج الملتقيات.

ونذكر بعض المواضيع التي أدرجت في المحاضرات والندوات المفتوحة للحوار والمداخلات لإحدى المهرجانات التي حاضر فيها كل من :

1- هنري تشيفينسكي: قدم محاضرة بعنوان (عمل عناصر تشكيل المناظر).

2- أندريه يولوج: (علاقة الأشكال المعمارية الحديثة بالنحت).

3- مارك بيليفيتش: (الجوانب النفسية للحس الفني).

4- ليخ كرابوفسكي: (الوظيفة الاجتماعية ودورها في النحت).

وتمّ تنظيم مركز النحت في الهواء الطلق بمدينة أورنسك وتجهيزه بشكل كامل وأعطيت البقع المحيطة بالمركز الفرصة للعمل في الهواء الطلق (المجال المفتوح) وأمكنة التوضع للمنحوتات.

وعن التقنيات الأخرى قدم النحاتون الأعمال الخزفية بالتعاون مع معمل الخزف المجاور للمركز.

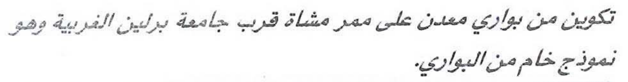
أما عن المادة المعروفة بالقدم وهي الخشب النادرة الاستعمال في الأعمال الميدانية فقد قدمت غابة (يوشتستاتسك) الخشب لملتقى بيالوفيج وهانيوف فنتج عنها أعمال اتصفت بطولها ورشاقتها بالمقارنة مع أعمال المعدن.

وبعد العديد من الملتقيات وفي خضم توفر المواد الأكثر ديمومة فإن الاستفادة من أعمال الخشب كان في إشغال فراغات الأبنية المعمارية من الداخل أو في الأماكن المحمية عن تأثيرات الظروف الجوية وعلى ضوء هذه الملتقيات:

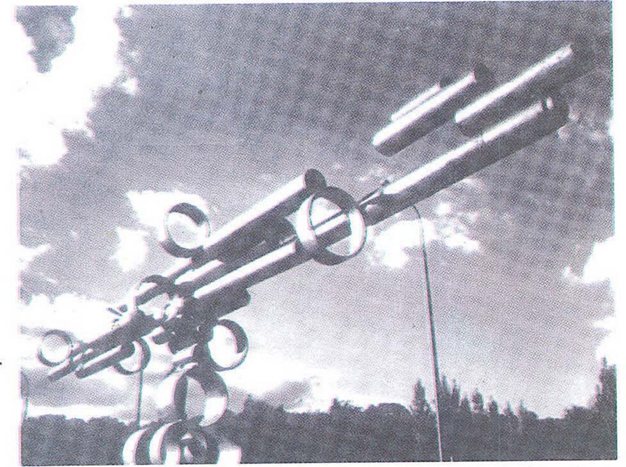
- أقيم مؤتمر تحضيري لندوة شيدلوفيتك المخصصة لتحديد اتجاه العمل شارك أعضاء ملتقى النحاتين المفتوح + ممثلو المراكز الفنية + النقاد وممثلو وزارة البناء والتعمير والمسؤولون المحليون.



زرافة من المعدن الأبيض (Stal) ارتفاع 15 m للفنان النحات Fryczwladyslaw قرب حديقة الحيوانات Warszawa.

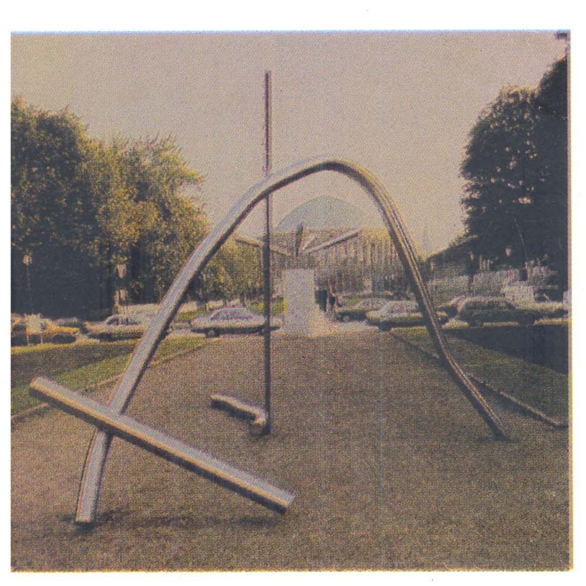


تكوين من بواري معدن على ممر مشاة قرب جامعة برلين الغربية وهو نموذج خام من البواري.

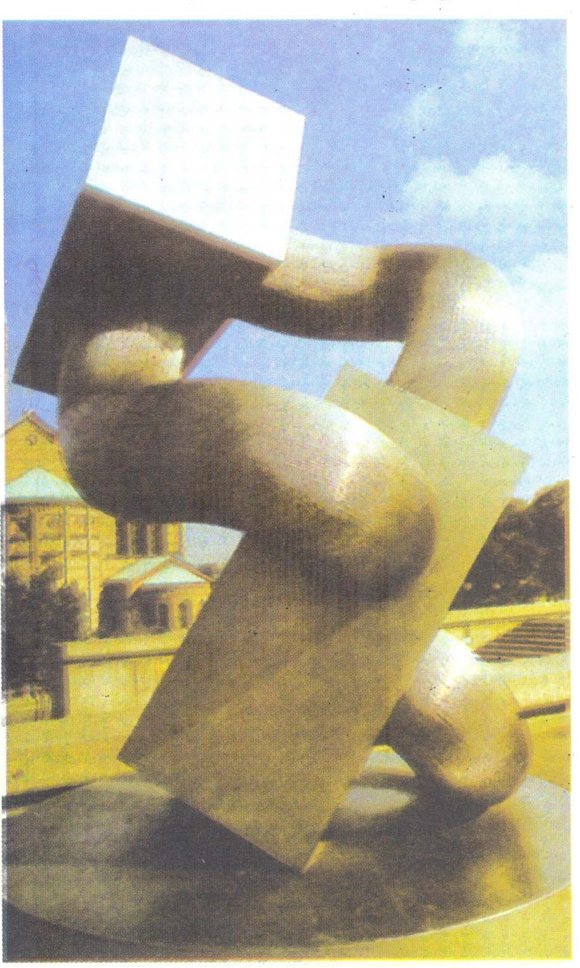




تكوين معدني في فسحة معمارية قرب شارع كانتا- برلين.



شراع: من المعدن الملون ارتفاع حوالي 4m للفنان النحات Smolana Adam.



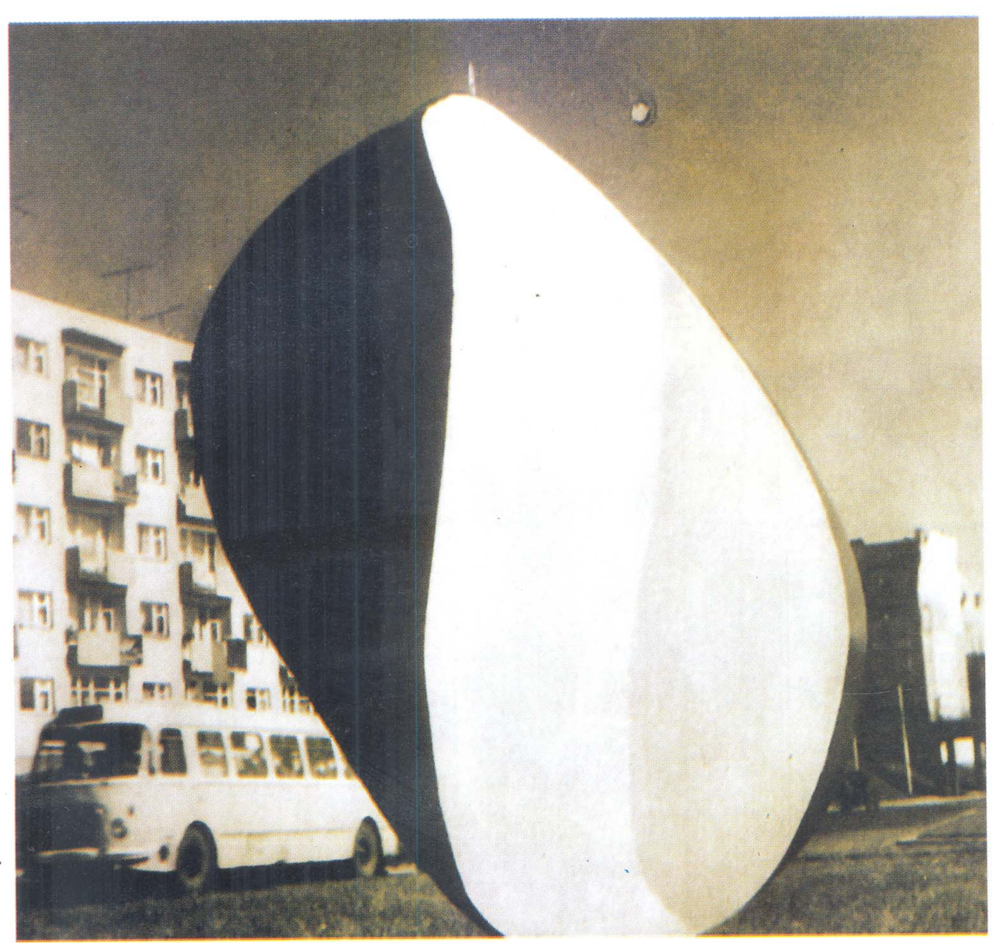
هرقلة: للفنانين النحاتين برجيت دينكوف ومارتين ماتشينسكى تتوضع قرب كاليري برلين الوطني.

- كلف المؤتمر المهندسين المدنيين والمعماريين والنحاتين بالعمل معاً منذ المراحل التحضيرية الأولى حتى تقدم النتائج متكاملة التنظيم للموقع والقواعد والقياس والمنحوتات بموادها المنوعة.

وحددوا معارض الهواء الطلق في بوزنان Poznan ومدينة ميلتس Milce . فأصبحت أراضي حصن بوزنان، حقل نحت ضخم في الهواء الطلق كما وأصبحت حقلاً واسعاً للنصب التذكارية المنفذة في الهواء الطلق على مساحة قدرها مائة هكتار متنوعة من التضاريس الطبوغرافية.

ومع بدء الأعمال التنظيمية أخذت بعين الاعتبار الأماكن الموجودة لإقامة منحوتات لها خصيصاً مع مراعاة ضرورة تحديد الموقع، نفذ بعض عشرات المنحوتات بتقنيات مختلفة ومن مواد متنوعة وخاصة الفولاذ والألمنيوم الغير قابل للصدأ والإسمنت الملبس بالألمنيوم. وأصبحت مناسبات النحت في الهواء الطلق حولية (كل سنتين) لعموم بولونيا.

ثم تمت مراجعة مكتسبات ملتقيات النحت في الهواء الطليق -وكان القرار وجوب تنظيم البيئة المحلية ومن أجل المنحوتات على خلفية خضراء متنوعة الأعشاب والنباتات، والمقاسات



فولا-وارسو Warszawa.

العالية وغيرها وكذلك الشاطئ والبحث عن نتائج جيدة من خلال تناوب المواقع في المجالات الفراغية- والتشديد على قوة التعبير النحتي وأوضاع تناسبها وكانت المكتسبات النظرية أقل مما يجب إلا أن استمرار مركز النحت البولوني في أورونسك زاد الاهتمام بالمادة بالإضافة إلى الدراسات المتعلقة بالشكل الذي كان منذ البداية جوهر البحث الأساسي للمشتركين في معارض النحت أما النتيجة التي توصلوا إليها هي: أنه لا بد من الاستمرار بسبب تبدل الآراء حول وظائف النحت المعاصر.

وهكذا نجد أنه رغم صلابة المفاهيم السابقة المتأصلة لدى الناس، والتي تعود إلى القرن التاسع عشر عندما كان النحت تابعاً معمارياً مرتبطاً بتزيين الحدائق والمباني ولا ينفصل عنها، نجد أن النحت في الهواء الطلق ومن خلال الملتقيات لاقى نجاحاً كبيراً وقبولاً، فهو أقرب إلى الناس يشاركهم الرأي ويؤكد دور النحاتين الكبير في تنظيم الفراغ وجعله تعبيرياً وجميلاً.

يمكن القول حينئذ بأن مهمة النحت هي المشاركة في تنظيم المجال المفتوح وكذلك يشكل النحت أحد أهم العناصر المكونة للمجال المذكور في البيئة المحيطة بالإنسان وأنه عنصر فاعل من حيث الأهمية وضروري مثل العناصر المعمارية فهو يعطي فعلاً حسياً لروح التحولات الحضارية الجارية وخاصة في الفن.

* * *

معاقون..
لكنهم خطاطون مبدعون!!..

▪ فرج ابراهيم*

خلق الله تعالى الإنسان في أحسن تقويم وأجمل صورة وميزه عن بقية المخلوقات بأن جعل أعضاءه متناسقة لكل منها وظيفة معينة العين للنظر واللسان للكلام واليد للبطش والكتابة ثم جعل له عقلاً مدبراً أهّله بأن يكون سيد المخلوقات وأقواها إلا أن هذا المخلوق العجيب قد يولد وهو يشكو من عاهة أو يتعرض في حياته لحادث يكون به معاقاً إعاقة عضوية كاملة أو جزئية تلزمه الفراش وتمنعه من ممارسة بعض المهن والحرف والفنون الجميلة كفن الخط مثلاً إلا أن تاريخ الفنون يسرد علينا بعض القصص الغريبة التي تجاوز فيها أصحابها إعاقتهم بفضل إرادتهم وقوة عزيمتهم بل أصبحوا عمالقة في فن الخط يشار إليهم بالبنان وكونوا بذلك مدارس مستقلة بذاتهم فتبين من خلال ذلك أن إعاقتهم لم تكن مانعاً وحاجزاً للإبداع بل منطلقاً للنبوغ في فن الخط وهنا أسرد بعض الغرائب التي يتبين من خلالها أن هناك معاقين لكنّهم خطاطون مبدعون.

جاء في أخبار الأول للاسحاقي ما نصه: «في زمن الملك الكامل في شهر شوال سنة 625هـ أحضرت من الإسكندرية امرأة خلقت من غير يدين وفي موضع ثدييها مثل الحلمتين فجيء بها بين يدي الوزير رضوان فعرفته أنها تعمل برجليها ما تعمله النساء بأيدهن من خط ورقم وغير ذلك فأحضر لها دواة فتناولت برجلها اليسرى قلماً فلم ترض شيئاً من الأقلام الميرية التي أحضروها فأخذت السكين وبرت لنفسها قلماً وشقته وقطته وأخذت ورقة فأمسكتها برجلها اليسرى وكتبت باليمنى أحسن ما يكتبه الكتاب بيمينهم وناولت الرقعة للوزير فإذا فيها السؤال بالزيادة في راتبها فزادها وأعادها إلى بلدها».

- ورد في كتاب تحفة الخطاطين ما ترجمته «جاء إلى مصر القاهرة سنة 576هـ رجل عديم اليدين وأظهر كثيراً من الفنون والمعارف وكان يعرف الخطوط فقد كتب برجليه جملة أسطر بالقواعد التامة فكان موضع الإعجاب وأقر له من كان موجوداً من الخطاطين ذلك الوقت وأقبلوا عليه وجمعوا له مالاً كثيراً.

▪ قصة محمد بي دست وبي با:

عرف محمد أفندي بلقب (بي دست وبي با) (أي بغير يد وقدم) فقد كان بغير يدين حتى معصميه وبغير رجلين حتى الكعبين. وكان من ولاية بولو في الأناضول. وقد أدرك بسبب عجزه أن لا حيلة له إلا التسول فقدم أستانبول غير أنه عندما شعر بشغف جارف تجاه فن الخط لجأ إلى صيولجي زاده مصطفى الأيوبي (ت 1686م) وبدأ يتعلم على يديه الثلث والنسخ. ولما سمع به السلطان العثماني محمد الرابع بـ«الأنعام الشريفة» التي كتبها دعاه إلى بلاطه عام (1671م) وجعله يكتب في مجلسه فلما كتب لم يمسك السلطان عن حيرته وإعجابه وأنعم عليه ثم أمر له براتب يومي قدره عشرون أقجه. وقد ذكرت المصادر أنه توفي في عصر سليمان الثاني (1687م - 1691م).

ويمكن القول أن قمة العطاء وغزارة الإنتاج كانت مع العبقري التركي محمد أسعد اليساري الذي ولد في استانبول مصاباً بالشلل في جانبه الأيمن وكان جانبه الأيسر هو الآخر مصاباً بالرعشة

* أستاذ فن الخط بالمركز الوطني لفنون الخط، فرع المنستير - تونس.



من الفن الإسلامي.

فهو ذو بدن وصفه القدماء بأنه «عبرة القدرة» كان ضعيف الجثة ضئيل الحجم بحيث كانوا يحملونه بهذا البدن العليل في سلة لينقلوه من غرفة إلى أخرى ومع ذلك فقد استطاع بهذا البدن العليل أن يفتح طريقاً جديداً في خط التعليق «الفارسي» توجه أولاً إلى ولي الدين أفندي ليتعلم على يديه الخط فنظر الرجل إلى حاله ولما لم يتوسم فيه شيئاً رفض طلبه فتوجه اليساري إلى دده زاده محمد أفندي وبدأ يحضر دروسه ثم لم يلبث أن أوقع أستاذه في الحيرة منذ الأسبوع الأول حتى حصل الإجازة عام (1754م) ويروى أن ولي الدين أفندي كان ممن حضروا مراسمها فقال آنذاك «كنا سنحظى بهذا الشرف فوا أسفاه لقد ضاع من يدنا» وقال في مناسبة أخرى «لقد أرسل الله سبحانه وتعالى هذا الرجل ليحطم به أنوفنا».

وقد كان اليساري يكتب في بداية أمره على طريقة العماد الحسني ثم لم تلبث بعد عام 1776م أن ظهرت بعض التغييرات على طريقته وهي الطريقة التي عرفناها في خط التعليق عند الخطاطين العثمانيين فيما بعد وقد عاش اليساري ألمع مراحل هذه الطريقة الجديدة خلال أعوام (1782م و 1786م) وأصبح معلما للخط في البلاط العثماني على أيام السلطان مصطفى الثالث.

توفى محمد أسعد رحمه الله في 19 ديسمبر 1798م ودفن في مقبرة صغيرة واقعة في جهة «كلنبوي» في حي الفاتح بأستانبول وكان يوجد قبر ابنه إلى جواره إلا أن القبرين اندثرا تحت الطريق ولم يبقَ إلا الشاهدان وهما في حوش جامع الفاتح.

وقد ترك لنا اليساري كثيراً من المرقعات واللوحات والكتابات (على باب ضريح السلطان الفاتح وعلى باب مكتبة الحاج سليم آغا في أوسكو دار وداخل سراي طوب قابي وعلى قصر آينه لي قواق وغير ذلك وكان من طلابه ابنه يساري زاده ومصطفى عزت وعرب زاده سعد الله ومير أمين أفندي وغيرهم.

هذه بعض الأمثلة لخطاطين تجاوزوا عاهاتهم بل عاشوا بها دون أن يستسلموا أو يضعفوا فمحمد أسعد اليساري الخطاط التركي وصفه معاصروه بأنه عبرة القدرة رغم ذلك فإنه تعايش مع عاهته فكانت له منطلقاً للخلق والإبداع لا للخمول والكسل فأرسى بذلك أساس المدرسة التركية في الخط الفارسي وهذه الازدواجية المرعبة بين الإبداع والإعاقة لا تقتصر على فن الخط بل تشتمل كذلك كل المجالات أفراداً وشعوباً.

وخلاصة القول أن العاهة العضوية يمكن تجاوزها والتغلب عليها بقوة الإرادة والطموح المشروع، وأن العاهة الحقيقية هي عاهة الاتكال على الآخرين وعدم تحمل المسؤولية والاستهلاك دون إنتاج وفقد الثقة بين الناس وتخاصمهم لأتفه الأسباب وهذا الاستنتاج ينطبق على الأفراد كذلك على الشعوب خذ مثلاً: الشعب الياباني الذي خرج من الحرب العالمية الثانية منهزماً منهوك القوى إلا أنه لم يستسلم لقدره بل انطلق رغم عاهته معتمداً على قدراته الذاتية وطموحه المشروع فأصبح في ظرف وجيز عملاقاً اقتصادياً يحسب له ألف حساب ونحن ما أحوجنا اليوم لهاته القدرة التي تسلح بها الشعب الياباني فوصل إلى ما وصل إليه من تحقيق للتنمية والازدهار لشعبه فنحن معشر العرب لنا ما يكفي من الآليات الاقتصادية والطبيعية والبشرية لتحقيق غد أفضل لشعوبنا لو عرفنا أنفسنا وقدرتنا على الخلق والإبداع فنكون كما كان. محمد أسعد اليساري المشلول أحد عمالقة فن الخط على مر العصور.

* * *

المراجع والمصادر:

1 . فن الخط/تاريخه ونماذج من روائعه على مر العصور/مصطفى أوغوردرمان استانبول 1990.

2 . الخط العربي: § تاريخه وأنواعه. § يحي سليم العباسي. § مكتبة النهضة . بغداد.

3 . مجلة الكويت العدد 1236 يونير 2003.

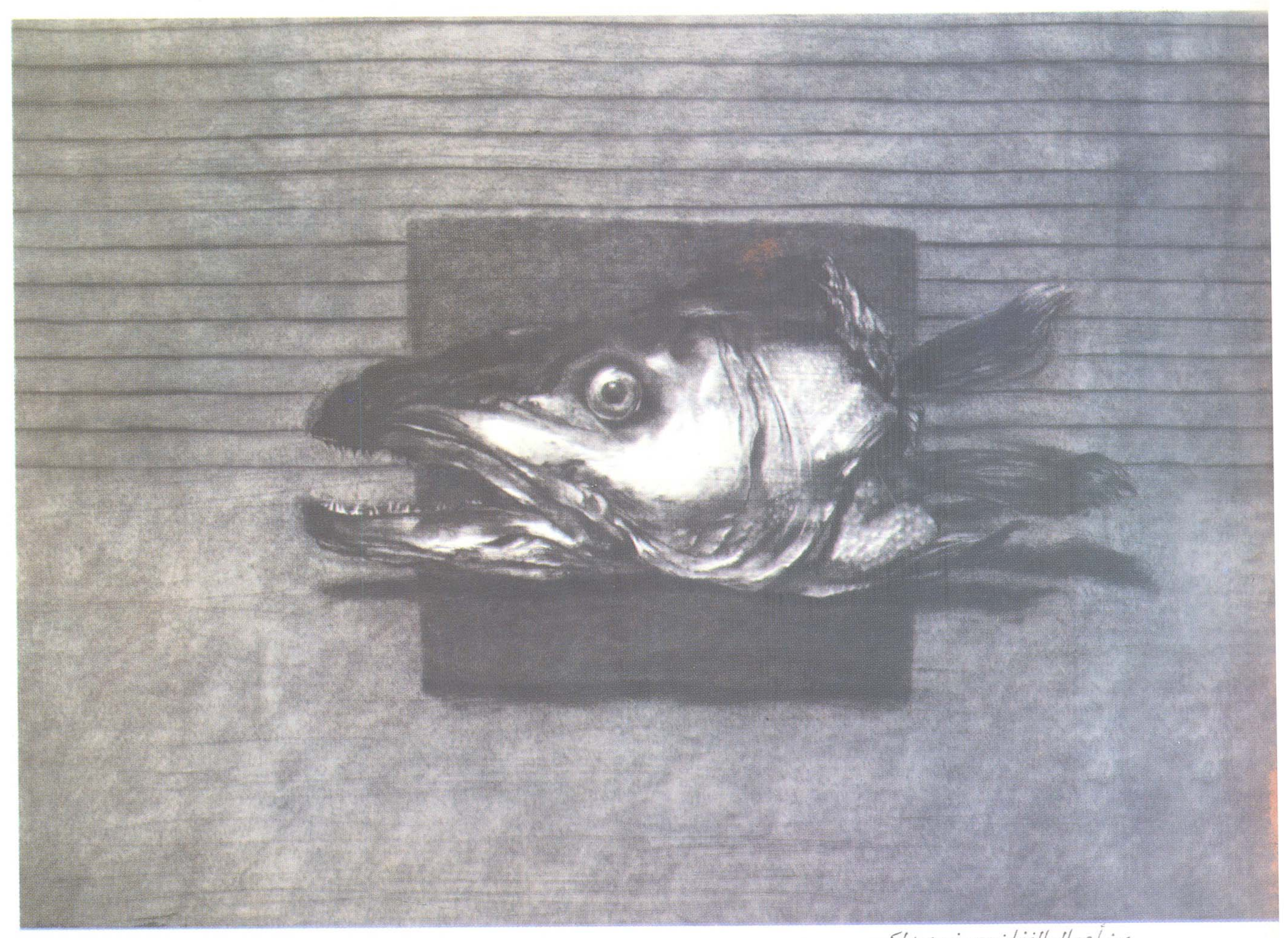
* * *

مبدعون سوريون..

يروون ظمأ جمهور الوطن!!..

شهد الجمهور الدمشقي ثلاثة معارض فنية مميزة، لاقت التجاوب الكبير من الفنانين والمتذوقين والنقّاد، ومتابعي الحركة التشكيلية في سورية. وقد أنعشت هذه المعارض ركود المحترف السوري، بما قدمته من أعمال، وبما رافقها من ندوات، وبما طرحته من حوارات، مما جعل الموسم التشكيلي لهذا العام، موسماً حافلاً وغنياً ومميزاً، بل.. حدثاً هاماً في تاريخ التشكيل السوري.

المعرض الأول.. القاطن في برلين، المصور الفنان «مروان قصاب باشي» تحت عنوان «مروان.. دمشق. برلين. دمشق» وذلك



من أعمال الفنان يوسف عبدلكي.

فيلا خان أسعد باشا في دمشق من تاريخ 2005/4/10 وقد كانت الفكرة والإشراف من قبل السيدة «منى أتاسي» وتنظيم «معهد غوته» بدمشق، ورعاية بعثة الوحدة الأوربية السورية.

المعرض الثاني.. معرض العائد من باريس الحفار الفنان «يوسف عبد لكي».

وقد أقيم هذا المعرض في خان أسعد باشا بدمشق، ومن قبل صالة أتاسي ابتداء من تاريخ 2005/5/6، وكان الفنان قد أقام معرضه قبل ذلك، في قاعة أخناتون بالقاهرة في كانون الأول 2004، وفي قاعة الفنون بالكويت شباط 2005.

المعرض الثالث.. هو معرض العائد من القاهرة الخطاط الفنان «منير الشعراني» أقيم المعرض من تاريخ 21 / 2005/5 في غاليري أتاسي، وكان قد سبق ذلك المعرض، معرض للفنان في أكسفورد بإنكلترا.

■ التحرير


من أعمال الفنان يوسف عبدلكي.

يوسف والأشياء!!..

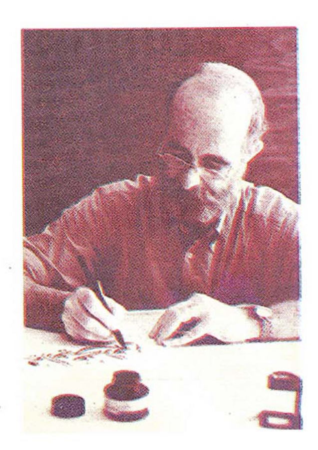
■ عادل السيوي

زهرة تحاول بمفردها استدعاء المعنى كله، سمكة مندهشة، رأس لا نعرف إن كان مقتنعاً بانفصاله عن الجسد، أم هو صرخة توقفت كحجر في الحلق، قدح يقف هناك وحده، يحتضن فراغه الحميم، لا يبدو أنه قد امتلأ يوماً ما، أشياء متوحدة تبحث عن مبرر لوجودها، هنا والآن فهل هو عرض رصين للعزلة؟ أم إعلان صوفي

عن رغبة الجزء في الرجوع إلى الكل..؟ تلك المفردات الوحيدة في دائرة العين، هل تؤكد الغياب، كما تستدعي محارة البحر كله، ونتوهم في حذاء المرأة اكتمال حضورها الجسدي..؟ أم أنها أشياء تتجلى أمام أعيننا لآخر مرة، كي نصبح شهوداً على تحللها النهائي..؟ أين تستقر هذه الزهور والأحذية والأقداح، وهل يستريح رأس السمكة فوق غياب جسدها، وتؤنس الظلال وحدها تلك الأشياء المقطوعة عن العالم..؟ ألا تهب نسمة ما وتحمل لها أصوات صخبنا، وتخترق ذلك الهواء الساكن الذي يلفها..؟[1]



من أعمال الفنان منير الشعراني، 1987.



ثقافة وإبداع

■ محمد المرّ

في ساحة فن الخط العربي نشاهد اتجاهين رئيسيين:

الأول: هو الاتجاه الكلاسيكي، الذي يستريح تحت ظلال تقاليد فنية عريقة، لها تاريخ طويل من الإبداع الفني.

والثاني: هو الاتجاه الحروفي، الذي يكثر ممارسوه، ويقلّ مبدعوه.

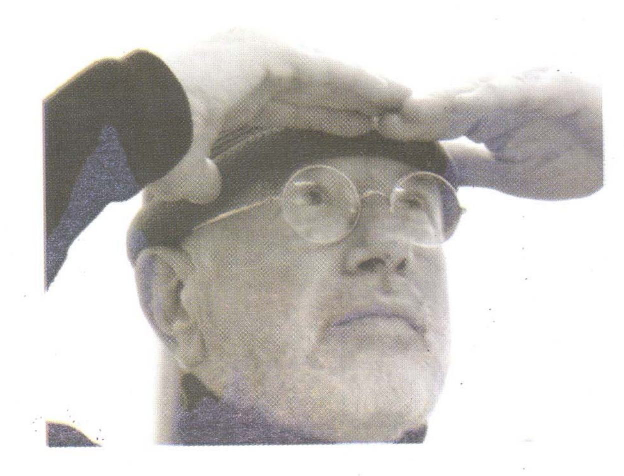
الفنان «منير الشعراني» على الرغم من معرفته بالإسهام الفني للاتجاهين كليهما، إلا أنه اختط لنفسه نهجاً خاصاً، جعل له مكانة مميزة، في أعين النقاد والمتذوقين لفن الخط

لئن غبت عن عيني ما غبت عن قلبي

من أعمال الفنان منير الشعراني، «لئن غبت عن عيني، ما غبت عن قلبي».

العربي، وهذه المكانة الخاصة، لم تأت من فراغ، ولم تنتج من مغامرات فنية كسولة وعبثية، بل انبثقت من معاناة فنية كبيرة، تمثلت في: تطوير الخطوط، وابتداع التراكيب، وبث الموسيقى الداخلية، وهندسة الفراغات، ومناجاة النصوص، واستيحاء الكلمات، ومداعبة الحروف، ومناغاة الألوان.[2]

الوجه الواحد المتعدد أو مسرحة القلق!



■ أدونيس

«إذا كان فرنسيس بيكون يفكك الوجه أفقياً في كتل متضامّة، إن صحت العبارة، فإن مروان يفككه عمودياً في قطع متجاورة. شظاياه عند بيكون تراجيدية قسوة وعنف. وهي عند مروان تراجيدية شعر وتساؤل.

النظر إلى الإنسان عبر وجهه أو بوصفه وجهاً، والتعبير عنه بوجهه وحده دون جسمه، مما أعطى مظهراً مأساوياً للوجه نفسه في حد ذاته.

وهاهو أمامنا: قطع لونية مبعثرة ومتجاورة. لا وضوح في التقاطيع. لا وضوح في العناصر التي يتكون منها: الفم، الأنف، العين، الحاجب، الجبين.

ويتمركز التراجيدي خصوصاً في الشفتين وفي العينين. وفي ذلك ما يرد الإنسان إلى الأسطورة كما أشرت سابقاً أو إلى ما قبل التكوين. كما لو أنه قطع من الطين يحاول الفنان، الخلّاق الثاني، أن يركب منها وجهاً يشبه وجه الإنسان»[3].

* * *

الحواشي:

(1) مقتطفة من دراسة منشورة في دليل معرض يوسف عبدلكي في دمشق أيار 2005 غاليري أتاسي.
(2) مقتطفة من كلمة، منشورة في دليل معرض الفنان «منير العشراني» في غاليري آرت - دبي عام 2004.
(3) مقتطفة من مقال نشر في جريدة الحياة بتاريخ 2005/4/7، خصصها الشاعر لمناسبة معرض الفنان «مروان قصاب باشي» في دمشق.

أطفال...

«مثل ومع» المصور صفوان الداحول!!.

▪ التحرير



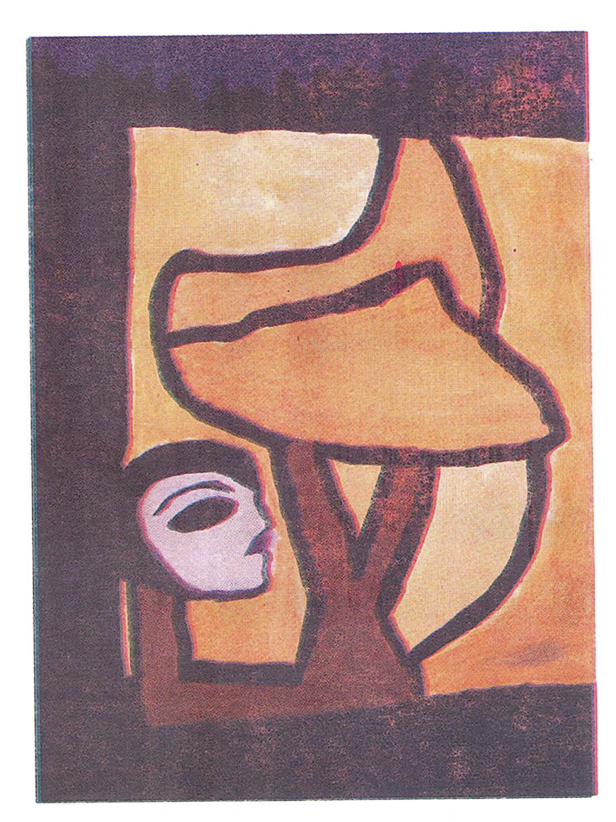


شهدت دمشق، وفي صالة مصطفى علي، معرضاً مميزاً فنياً، وهاماً تربوياً، وجديداً كل الجدة تنظيمياً، وقد افتتح المعرض في 21 حزيران 2005، حيث عرضت فيه أعمال لأطفال وردت أسماؤهم كالتالي:

عدنان، احمد، آن، بحران، جابيل، جورج، هيا، جويس، ماري، ماريون، مارتا، مارتان، مايا، ميا، عمر، باتريك، ريما، سارة، تالا، تيا، وادي، وهم أطفال المدرسة الفرنسية بدمشق، صف CP - CE1 الذين عملوا مع الفنان صفوان الداحول، بإشراف معلمهم «باسكال جيليان». بشكل متقطع لفترة عام، كانوا خلاله يزورون أماكن لوحات الفنان، ويمارسون التصوير تحت عيونه، ورقته، وشاعريته، وحبه للأطفال، وعوالمهم الحلمية.

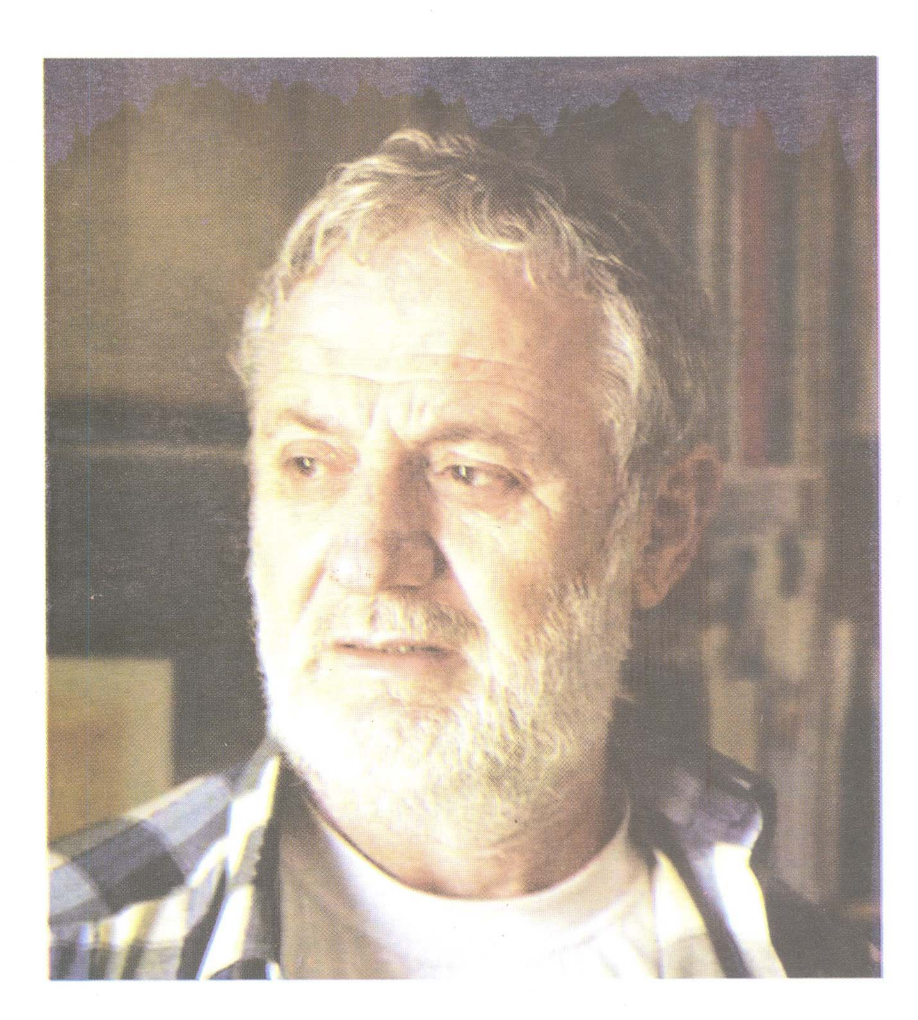
التجربة مفاجئة بنتائجها التعبيرية، وبأصالتها التشكيلية، بتلقائيتها، وبداوة رؤيتها، واختزالات تصويرها، بحيث نرى الحداثة في هذا العالم الطفولي، بجلاء مثير للإعجاب والدهشة.

* * *





المصور عبد اللطيف الصمودي



التحرير

ورحل الفنان السوري المصور عبد اللطيف الصمودي عن الشارقة أيضاً في 24/6/2005 بعد نشاط متدفق لمدة /25/ عاماً قضاها هناك في الإنتاج، وفي التنظيم والمشاركات، الحوارية واقتراح المشاريع الثقافية ومتابعتها، وفي السفر وقطف جوائزه الإبداعية.

في آخر معرض تصويري له في الشارقة بالاشتراك مع النحات السوري «مصطفى علي» كتب عبد الله السيد لدليل المعرض كلمة عن تجربة الفنانين، بعنوان: «تفتح الحلم على إيقاع الذاكرة!!» قال فيها عن المصور الراحل:



تفتّح الحلمِ على إيقاعِ الذاكرةِ!!..

يستحثُّ الواقعُ الذاكرةَ، وتتداعى أطيافُ الذاكرةِ على الواقعِ، ليتمطى الحلم فوق خزينِ عتمة النفس، يستل منها صوراً كما البوارقِ، وعلى إيقاع تنفسِ الذاكرة، تسفرُ الصورُ عما فيها وتحجب، يتعرى المحجوبُ حتى يصبح فضيحةً، ويستترُ المباحُ حتى يصيرَ طلسماً.

وعبرَ هذا المسرى في نوسانه، وعبرَ التصاعد الصوري في توليده، تتعاشق الصورُ وتتكاشفُ، تتعاجنُ الدلالاتُ وتتناسلُ، في لهب جواني يترسمُ أفقاً، وما هو إلا سرابٌ، وهيهات أن يروي السرابُ ظامئاً!!..

ولعلَّ هذه التجربةَ الفنيةَ، يمكن ترجمتها ميدانياً وإجرائياً، عند المصور «عبد اللطيف الصمودي» عبر ثنائية الوحدةِ والكثرةِ المغالية بحضورها، فهي الثنائية التي تجمع إبداع الفنان، في نتاج سوري، مضمخ بعبقِ حضاري فوّاح، موشح بذاكرة ثقافية عميقة، متنوعةً العناصر والأصول، متعددةً المستويات والنّبرات.

تستند ثنائية الوحدة والكثرة في أعمال المصور «عبد اللطيف الصمودي» إلى علاقة الملاء والخلاء، وتميل بهذه العلاقة لصالح الملاء، الذي يعتمد الترديد الخطي واللوني والوحدة الزخرفية، موحياً بالتناظر دون انعكاس، وموحياً بالتكرار دون رتابة، مغنياً هذا الترديد بانزياحات تلقائية في حدود اللون وشدته الضوئية، في المفردة التشكيلية وبنائيتها الخطية، بما يبعدهما عن «التنميط» ويمنحهما حرارة الحوار بين المتشابه والمختلف.

ويفتني هذا الترديد أيضاً بعمليات إجرائية متعددة، تعتمد علاقة «التجاور» البينية: في اللون بين الممسوح والمطبوع، وبين الصريح والموشح، وهي علاقة تتكرر في المكتوب بين المتسلسل والمتقطع، وبين الكبير والصغير، كما تتكرر في التكوين بين المساحة اللونية والمساحة الحروفية، ويزداد غنى الترديد بعلاقة التناقض بين الحار والبارد، وبين الأسود والأبيض.

إن هذه العلاقات تنسج علاقة القرابة بين لوحة «الصمودي» المعاصرة، وبين المخطوطات والمنمنمات والجداريات والسجاد الإسلامي، تؤكدها الاستعارات الحروفية من هامش صفحة المخطوط، التي تتضمن في خلفياتها السيميولوجية إشارة للاستمرار الثقافي الموثّق والمتداول، وهو استمرار يغزو روح الفنان، وترتفع شدة بوحه، باستعارات من فن الخط، ومن التوريق الزخرفي، أو التسجيلات الفلكية، استعارات واقتباسات، تؤكد انتماء الفنان، وأفق تطلعاته التجريدية، وانطلاق رؤاه الروحية.

لوحة «الصمودي» هي لوحة تداعي الذاكرة الجامحة، التي لا تجد راحتها، إلا في انفتاحية المركز، وانسيابه في مسارب تنغيمية، تتجاوز آفاق مادة اللوحة، إلى مساحة لامرئية، أكثر حضوراً، من كل ما ندّعي حضوره.

* * *



الفنان.. عبد اللطيف الصمودي

محطات حياتية:

ـ 1948 ولد الفنان في مدينة حماة (سورية) وتوفي في الشارقة في 24 حزيران 2005.

ـ 1975 إجازة التصوير، من قسم التصوير، بكلية الفنون الجميلة ـ جامعة دمشق، وكان مشروع تخرجه بعنوان «غنائية اللون والحركة في الخيالات الشرقية».

ـ 1976 ـ 2005 أقام الفنان في الشارقة «دولة الإمارات العربية المتحدة».

ـ 1993 ـ 2001 أحد منظمي بينالي الشارقة والقومسير العام له.

ـ عمل لسنوات في إدارة الفنون بدائرة الثقافة والإعلام بالشارقة دولة الإمارات العربية المتحدة.

ـ قام بتأسيس عدة جماعات فنية: جماعة البانوس، السالب والموجب، جرافيك، فوريلوس.

المعارض:

ـ 1972 معرض في حماة بالاشتراك مع الفنان وليد الشامي.

ـ 1974 معرض في المركز الثقافي العربي في دمشق.

ـ 1974 معرض في المتحف الوطني بحلب.

ـ 1975 معرض في صالة الشعب بدمشق.

ـ 1975 معرض متنقل بين: دمشق، حمص، حماة، حلب، اللاذقية.

ـ 1976 معرض في فندق اليمامة في الرياض ـ السعودية.

ـ 1982 معرض في فندق «هوليداي» في الشارقة ـ الإمارات العربية المتحدة،.

ـ 1982 معرض في فندق الميرديان في أبو ظبي.

ـ 1984 معرض في قاعة الرابطة الثقافية العربية ـ الفرنسية، في دبي.

ـ 1992 معرض في قاعة الجمعية القطرية للفنون التشكيلية، الدوحة ـ قطر.

ـ 1992 معرض في قاعة رواق المجلس ـ دبي.

ـ 1993 معرض في صالة عشتار بدمشق.

ـ ؟ .. معرض في مكتبة الأسد الوطنية بدمشق.

ـ ؟ .. معرض في المركز الثقافي الفرنسي بدمشق.

الجوائز:

ـ 1990 الجائزة الأولى للفنانين المحترفين بدولة الإمارات العربية المتحدة.

ـ 1995 الجائزة الكبرى لبينالي بنغلاديش الدولي.

ـ 1996 جائزة لجنة التحكيم في بينالي القاهرة الدولي.

ـ 1997 الجائزة الأولى في التصوير لبينالي الشارقة الدولي.

ـ 1999 كُرّم من قبل وزارة الثقافة في سورية، في مكتبة الأسد.

مصادر الذاتية:

1 ـ نبيل صالح: صحيفة تشرين 26/ 6/ 2005.

2 ـ أديب مخزوم: صحيفة الثورة ـ العدد 17746 تاريخ 3/ 7/ 2005.

3 ـ د.محمود شاهين: صحيفة تشرين ـ العدد 9290 تاريخ 30/ 6/ 2005.

4 ـ سعد القاسم: مجلة فنون ـ العدد 1269، تاريخ 7/ 7/ 2005.

5 ـ إبراهيم الملا ـ عبد الجليل علي السعد: صحيفة الاتحاد الإماراتية ومحمد الحلواجي تاريخ 27/ 6/ 2005.

* * *

الفنان عدنان رفاعي

غازي عانا*



تألق في شبابه هاويا ، وبقي غريباً ، بعيداً بعد احترافه ؟!؟

من غير ضجيجع .. عدنان الرفاعي

النحات الموهوب والمبدع لم يسمع برحيله حتى المقربين ؟؟

عدنان الرفاعي .. النحّات الموهوب والمجتهد منذ بداياته المبكرة ، والتي جعلته مشاركاً متواجداً في (معرض الربيع) أهمّ المعارض بسوريا في تلك الفترة . المعرض السنوي لاحقاً . فقد نال منه جائزتين في النحت ، الثانية والثالثة لدورتين متتاليتين 1952. 1953 ، وهو مازال شاباً يافعاً هاوياً للفن . قبل أن يسافر إلى إيطاليا لدراسة النحت في أكاديمية روما 1958.

تلك الفرصة كانت مثالية لصقل الموهبة ، وتوسيع مداركه ومعارفه التقنية والنظرية في الفن عموماً، فعزّزت لديه الثقة أكثر بالمذهب أو الأسلوب الواقعي الذي كان ينتهجه منذ بداياته الأولى ، فكان اهتمامه منصبّاً على الإنسان وهمومه اليومية ومصاعبها، فقد ساعدته الدراسة في أكاديمية روما . دون غيرها . على تمكّنه من التشريح ، والذي ساعده ذلك فيما بعد من خوض تجربة أنجاز الموديل الكامل ، أو النصفي والبورتريه بخاصة، والتي بفضل تلك الدراسة المعمّقة تمكّن من الإحاطة بثقة بمجمل قاموس النحت الأكاديمي خلال فترة قصيرة بعد عودته ، بعد ذلك وبخصوصية مفرداته التشكيلية استطاع أن يجد له مكاناً لائقاً على ساحة التشكيل السوري في بداية سبعينيات القرن الماضي ، والتي توّجها بإيفاده الى باريس للدراسات العليا ليعود مباشرة كمدرس في قسم النحت بكلية الفنون الجميلة 1982 ، وأيضاً كنحّات ممارس يُفترض أن يؤكّد من جديد دوره، ويفعّل حضوره على الساحة التشكيلية السورية ، التي بدأ فيها النحت في تلك الفترة ينال بعض الاهتمام الشعبي والرسمي من حيث العروض والاقتناء كعمل فني ونتاج إبداعي خلاّق ، بينما كان الى ما قبل سنوات يعاني بشكل عام من إشكاليتة كفن (عرض ، اقتناء ، وانتشار) .

متابعة ؟؟! ..

بعد كلّ تلك الظروف والمناخات الايجابية التي أحاطت بالفنان الرفاعي ليكون نحاتاً ناجحاً و معروفاً ، وخاصة



في فترة لم يتجاوز فيها عدد النحاتين المشتغلين أصابع اليد ، رغم كلّ ذلك لم يستطع النحات عدنان الرفاعي أن يحافظ على نجاحاته تلك ، في وقت كان بحاجة لمزيد من العمل والتفكير لابتكار وسائل وأدوات تعبير جديدة ، أو العمل باجتهاد على تأكيد خصوصية تجربته التي كانت بدايتها تعلن عن ذلك بوضوح ، رغم ندرة ما أنجزه خلال تلك الفترة من الأعمال والتي تميّز بعضها على قلّتها ، (منحوتة جدارية " معركة المسيفرة " بداية الثمانينات ، والجائزة الأولى بمسابقة " نصب تذكاري للشهيد المناضل حسن الخرّاط " 1988 لم ينفّذ، إضافة لأعمال نصب للقائد الخالد حافظ الأسد، والشهيد باسل الأسد).

لم تسعف تلك الأعمال - على أهمية بعضها كما ذكرنا - حالة تجربته الفنية المتعثّرة نسبياً، أو التقدّم بطيئاً في ساحة كانت تشهد وقتها تطوّراً سريعاً أخذت تسير فيه الحركة التشكيلية، وبالتالي أفقدته بعض الألق والحماس ليواكب من جديد تلك الفورة والنشاط المحموم الذي بدأت تعيشه حقيقة الحالة الثقافية والفنية بخاصة مع بداية التسعينيات .

يدٌ واحدةٌ تصفّق ..؟!

ربما كان سؤالاً مشروعاً يطرح نفسه في هذه المناسبة ، هل هناك أسباب مازال يجهلها معظم من عرف الفنان عن كثب ، جعلته مقلاً ، منعزلاً وبعيداً بعض الشيئ عن تفاصيل الحالة التشكيلية وحيويتها .؟؟ وبالتالي هي نفسها فيما بعد أقعدته على كرسيه

لقد تميّزت تلك الأعمال بقدر كبير من الإنفعال، وفيض من المشاعر، ظهرت بنزق تأثير الأداة واضحاً على سطح العمل؛ وغالباً كانت أدواته، أصابع يد واحدة، وأحلام رجل عاش الحقيقة خيالاً، والخيال ظلّ مملكته التي لم يدركها إلّا بعد رحيله ربما.

لقد عاش الفنان نصف حياته يحلم بمجد لم يدركه، وكأنه قصد ألّا يدركه حقيقة، حتّى لا يغادره الحلم ؟؟! ..

والنصف الآخر قصد أن يعيشه في الحقيقة، عندما أصبحت تلك كذبة كبيرة، ووهماً بقي يطارده حتى رحيله دون أن يدركها أيضاً ..؟؟!

مثلما عاش النحّات عدنان الرفاعي، من غير ضجيج، هكذا رحل أيضاً، بصمت وسلام ، تاركاً لنا أعمالاً قليلة في عددها، لكنها مؤثّرة في حضورها، تحمل كثيراً من روحه ، وبعضاً من الألم، وحبّاً كبيراً للإنسان ، وكلّ الأمل .... بالتصفيق بيد واحدة ..؟! .

شهادات في الفنان الراحل ...

أسعد عرابي :

(خلّف غياب عدنان الرفاعي في قلبي غصّة وحرقة تتناقض مع المسافات التي سقطت بيننا، تجمعنا ذاكرة العشرة والجيرة في باريس، وفرّقنا إنغماسه في الهموم العائلية اليومية، وإهماله لموهبته النادرة في النحت الواقعي، لعلّ أبلغ شواهدها . نصب زكي الأرسوزي في الحديقة الدمشقية).

سعد القاسم :

(عدنان الرفاعي .. رحل .. والخراط حلم لم يتحقق ..؟؟!

لا تتناسب شهرة الدكتور عدنان الرفاعي مع أهميته كنحات خاصة وأن



الشهيد حسن الخراط.

أنجز أكثر من عمل خلال فترة مرضه ، لم تحمل تلك المنحوتات سوى بصمات وتأثير أصابع يده اليسرى فقط ، والتي بقيت محتفظة ببعض الإحساس والقدرة على الحركة .

المتحرّك الذي رافقه في سنواته الأخيرة متمنّياً لو أنجز أكثر .. !!

في الحقيقة لقد شعر الفنان في مراحل حياته الأخيرة بتقصيره تجاه نفسه ، وموهبته وتجربته عموماً ، فقد



نصب المسيفرة، محافظة درعا.

واحداً من أقدم التماثيل الشخصية في حدائق دمشق يحمل توقيعه وهو تمثال زكي الأرسوزي في الحديقة المسماة باسمه، وقد يكون تفسير ذلك ضعف الاهتمام العام عندنا بفن النحت لأسباب اجتماعية وثقافية تاريخية.

وفي أواخر الثمانينيات شارك الفنان الراحل في مسابقة أعلنت عنها محافظة دمشق لتصميم نصب تذكاري للشهيد حسن الخراط ليوضع في الساحة التي تحمل اسمه في مدخل مدينة دمشق من جهة مطارها الدولي.

وتطلبت مشاركته في هذه المسابقة، البحث عن الصور النادرة للشهيد، والالتقاء بمن لايزال حياً من رفاقه

ومعارفه حتى جاء التمثال بعد ذلك شبيهاً لأبعد حد بالصورة الحقيقية للشهيد ، ومعبراً عن شخصيته القوية الصلبة والثائرة.

وفاز تصميمه بعد ذلك بالجائزة الأولى بالمسابقة، غير أنه لسبب غير مبرر ولا مفهوم لم يتم تنفيذه ، وأقيم في الساحة بدلاً عنه شكل نحتي تجريدي لا علاقة له باسمها ولا بالفضاء وما يحيطه .

وقد كانت آخر المنحوتات التي أنجزها عدنان الرفاعي قبل إصابته ، وجهية للشاعر أحمد الجندي نحتها عام 1996 وتعبر بشكل عميق عن الشاعر بلحظة تأمل ، كما تقدم ملامح وجهه بقدر كبير من الدقة) .

غسّان خوري :

(بسيطاً .. شفّافاً ... بعيداً مبتعداً عن معركة الحياة اليومية ، منعزلاً لرحلة خيالية وهمية يصوغ منها فناً مبدعاً خلال لحظة عمل المطرقة والأزميل .

عشق اللحن ورحل معه أيضاً مترنّحاً ليجتمع به إنجازاً لجسد جميل . أعطى جيلاً من المعرفة ما استطاع ، نقله من جعبة معارف الفن.

كان مقلاً في العطاء والإنتاج الفني الملموس ، وكثير العطاء في خياله ورغباته ، .. وصوره .

مبتسماً كطفل حتّى في فترة مرضه التي طالت ، غير قادر على نقل أحاسيسه إلّا بشفتين مبتسمتين ، وبعض الأنامل القادرة على الحركة بيديه ، ليجسّد أعمالاً بديعة خالدة .

غير قادر على الحراك .. لم يستطع الجسد الصمود أكثر من ذلك ، لكن ما أنتجته الروح والعقل سيبقى أحد رموز نتاج الفن في وطننا سوريا) .

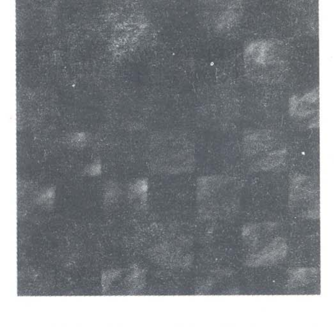
* * *

عدنان الرفاعي ....

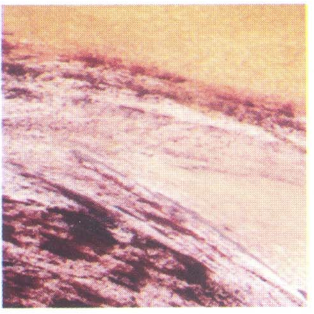
- تولّد دمشق عام 1932.
- مشارك في معرض الربيع (السنوي) من عام 1950 ، وقد نال الجائزة الثانية 1952 ، و الجائزة الثالثة من نفس العرض 1953.
- خريج أكاديمية الفنون الجميلة في روما 1962 .
- دبلوم في النحت من (البوزار) باريس 1981 .
- معيد في قسم النحت بكلية الفنون الجميلة 1972 ، ومدرس فيه بعد عودته من باريس 1982 .
- بقي متعاقداً مع الكلية يشرف على مشاريع التخرّج في قسم النحت بعد التقاعد 1992 ، إلى أن أقعده المرض 1997 ، حتى رحيله قبل فترة وجيزة في عام 2005.

* * *

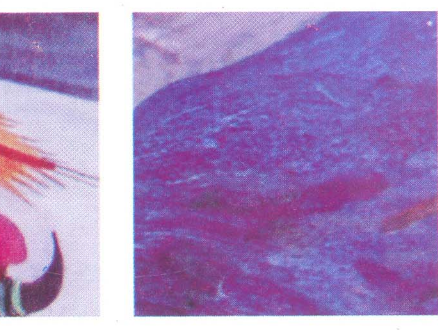
جريدة المجلة ...



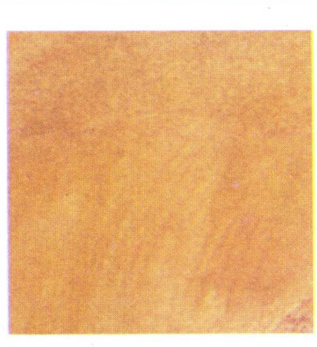




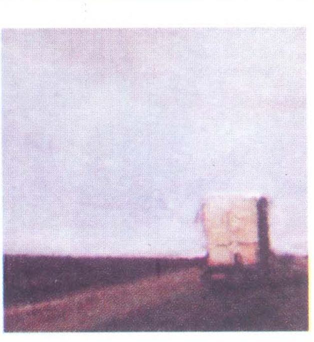












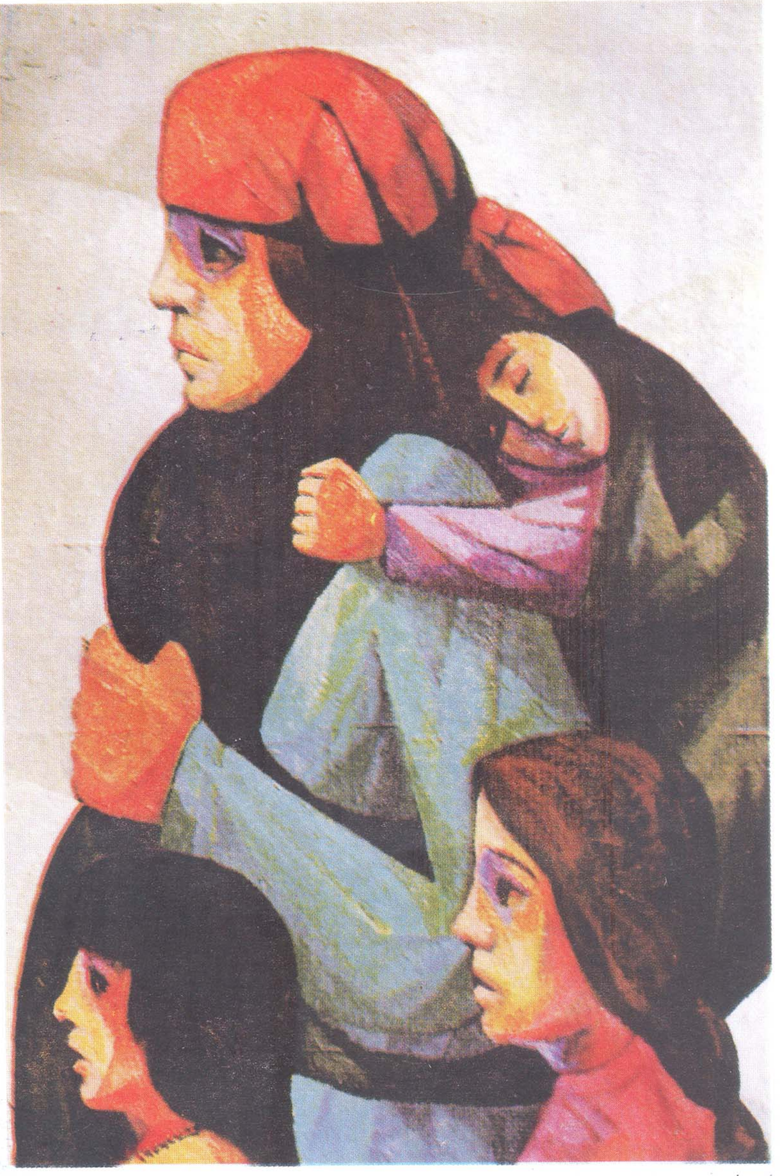




■ إعداد: حسّان سعيد

التشكيل السوري:

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 3 /4 /2005 معرضاً للفنان د. حيدر يازجي ضم مجموعة من اللوحات العائدة لأكثر من مرحلة في تجربته الفنية.



الفنان ممدوح قشلان

■ شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق مساء 4 /4/ 2005 معرضاً للفنانين التشكيليين السوريين مكرساً لمساعدة ضحايا «إعصار تسونامي» ضم مجموعة من أعمال التصوير والنحت والحفر والتصوير الضوئي، عائدة لعدد من التشكيليين السوريين.

■ عن عمر ناهز الواحد والخمسين عاماً، غادرنا مساء 5/ 4/ 2005 إثر نوبة قلبية الفنان التشكيلي د. زيدان سيلان وكيل الشؤون العلميّة لكلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق.



■ شهدت صالة إيبلا للفنون التشكيلية بدمشق مساء 5 /4/ 2005 معرضاً تكريمياً للفنان الراحل ميلاد الشايب شارك فيه الفنانون: عبد المنان شما،

خالد المز، وممدوح قشلان.

■ شهدت صالة الخانجي بحلب مساء 5/ 4/ 2005 معرضاً لمقتنيات الفنان التشكيلي والشاعر حسين حمزة ضم حوالي 65 لوحة بأحجام مختلفة، وتقانات لونية متنوعة، منها 25 لوحة للفنان حمزة.

■ شهدت صالة نصير شورى للفنون التشكيلية مساء 5/ 4/ 2005 معرضاً للفنان خليل عكاري ضم مجموعة من لوحاته المكرسة لموضوع الطبيعة الخلوية.

■ شهدت صالة المعارض في دار المدى للثقافة والفنون بدمشق مساء 6 /4/ 2005 معرضاً للفنان والشاعر نزيه أبو عفش، وقد رافق افتتاح المعرض قراءات من جديد شعره.

■ شهد خان أسعد باشا في دمشق مساء 10 /4/ 2005 معرضاً للفنان التشكيلي السوري المقيم في برلين مروان قصاب باشي ضم مجموعة من أعماله، إضافة إلى وثائق ورسائل كان قد تبادلها مع أصدقاء فنانين وكتاب.

■ شهدت صالة عشتار للفنون التشكيلية بدمشق مساء 13 /4/ 2005 معرضاً للفنان إحسان حمو ضم مجموعة من لوحاته التي تحتفي بالمرأة، وهو الموضوع الذي كرس له تجربته الفنية.

■ شهدت صالة كروكي للفنون بدمشق مساء 14 /4/ 2005 معرضاً للفنانة التشكيلية نوار ناصر ضم مجموعة من لوحاتها الجديدة.

■ شهدت صالة بلاد الشام بحلب مساء 14 /4/ 2005 معرضاً للفنان نزار صابور حمل عنوان «حياة في الرماد».

■ شهدت صالة الدار للثقافة والفنون بمنطقة دروشا بريف دمشق مساء 16 /4/ 2005 معرضاً للفنان محمود دعدوش ضم مجموعة من لوحاته.

■ شهدت صالة دار كلمات بحلب مساء 17 /4/ 2005 حفلاً تكريمياً ومعرضاً للفنان وحيد مغاربة.

■ شهدت صالة الخانجي بحلب مساء 18 /4/ 2005 معرضاً للفنان جمال العباس ضم مجموعة من لوحاته الجديدة.

■ شهدت صالة إيبلا للفنون التشكيلية بدمشق مساء 20 /4/ 2005 معرضاً للفنان ممدوح قشلان ضم مجموعة من لوحاته التي سينقلها في وقت لاحق إلى فنلندا.

■ شهدت صالة فاتح المدرس للفنون التشكيلية بدمشق مساء 21/ 4/ 2005 معرضاً جماعياً حمل عنوان «ليالٍ عربية» شارك فيه الفنانون: أسماء فيومي، إدوار شهدا، خالد تكريتي، خليل عكاري، سعد يكن، صفوان داحول، عصام درويش، غسان نعنع، غسان سباعي، ليلى نصير، لطفي الرمحين،



الفنان خليل عكاري

الفنانة إيلينا خليل

منذر كم نقش، مصطفى علي، محمد وهيبي، نشأت الزعبي، نزار صابور، فؤاد دحدوح، فائق دحدوح.

■ شهدت صالة السيد للفنون التشكيلية بدمشق مساء 9 /4/ 2005 معرضاً مشتركاً للزوجين الفنانين «علي وإيلينا خليل» ضم مجموعة من اللوحات المتعددة المواضيع والتقانات.

■ شهدت صالة عشتار للفنون التشكيلية بدمشق مساء 23 /4/ 2005



الفنان علي خليل



الفنان نزيه أبو عفش



الفنان مطيع مراد

معرضاً للفنان مطيع مراد حمل عنوان «تساؤلات».

■ كرّم مركز أدهم اسماعيل للفنون التشكيلية بدمشق مساء 24 /4 /2005 الفنان «أسعد زكاري».

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي لمدينة فيق مساء 24 /4 /2005 معرضاً حمل عنوان «رؤى شبابية» شارك فيه الفنانون: معتز علي، هيثم صليبي، فؤاد عياش.

■ شهدت صالة نصير شورى للفنون التشكيلية بدمشق مساء 25 /4

/2005 معرضاً للنحات أنور رشيد ضم مجموعة من المنحوتات المنفذة بالحجر البازلتي.

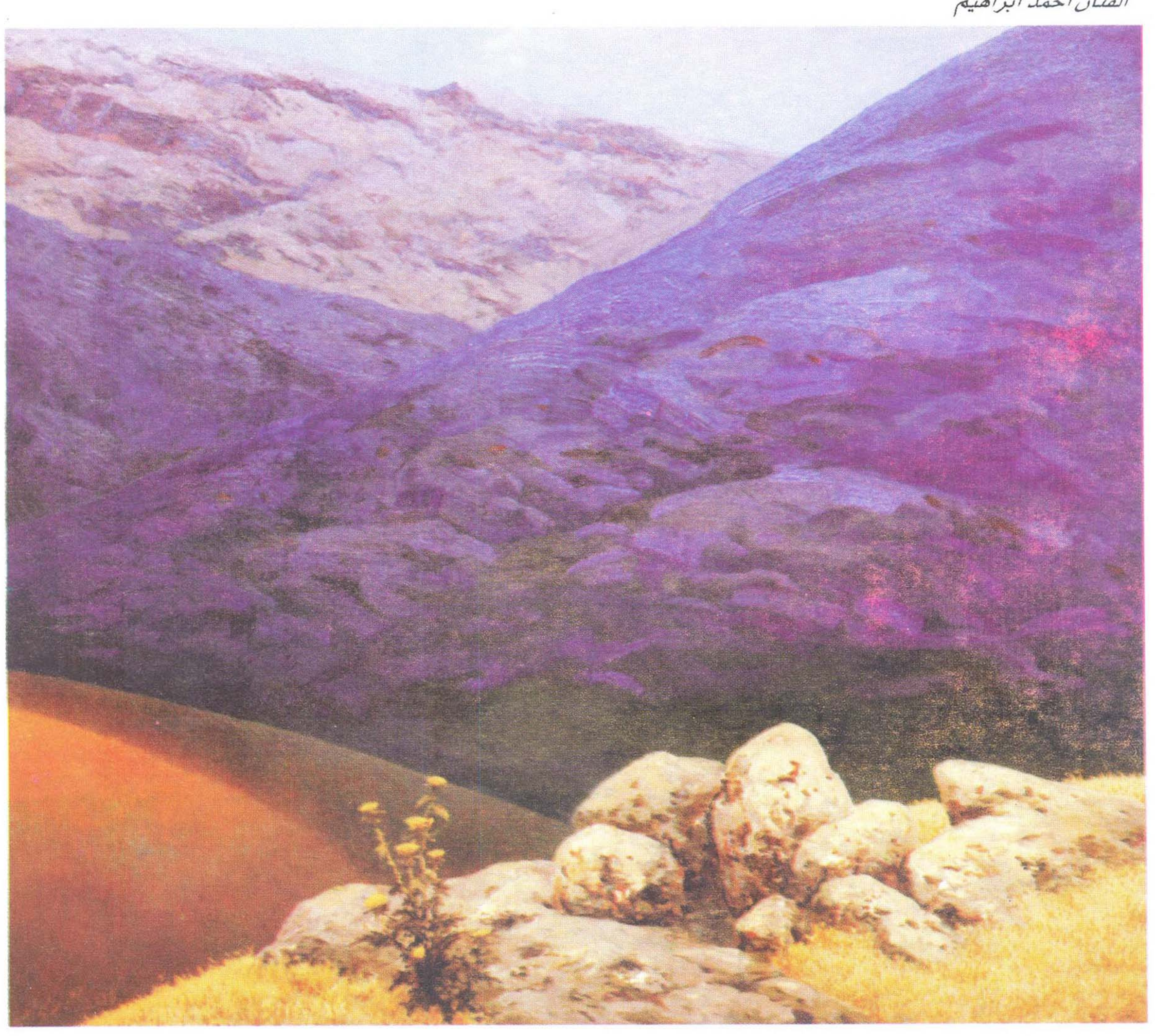
■ شهدت صالة عالبال بدمشق مساء 25 /4/ 2005 معرضاً استعادياً للفنان التشكيلي الراحل محمود جليلاتي مع حفل تكريم للفنانين ثناء دبسي وسليم صيري.

■ شهد متحف آسيا والباسفيك في العاصمة البولونية وارسو مساء 26 /4/ 2005 معرضاً مشتركاً للفنانين التشكيليين السوريين: أحمد الأحمد، عبد الكريم فرج، والفنان الراحل زيدان سيلان.

■ شهدت صالة السيد للفنون التشكيلية بدمشق مساء 26 /4/ 2005 معرضاً للفنان أحمد إبراهيم ضم مجموعة من اللوحات الزيتية تناول فيها موضوعاً رئيسياً هو الطبيعة الخلوية.

■ صدر في دمشق خلال شهر نيسان 2005 كتاب جديد لرسام الكاريكاتير السوري رائد خليل حمل عنوان «الكلام عليكم» وفيه مجموعة من رسومات الكاريكاتير النقدية.

الفنان أحمد ابراهيم



■ نال خلال شهر نيسان 2005 فنان الكاريكاتير السوري فارس قرة بيت جائزة أفضل رسم كاريكاتيري نُشر في المطبوعات العربية اليومية أو الأسبوعية خلال عام 2004.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 27 /4 /2005 معرض (يوم الأرض) شارك فيه مجموعة من الفنانين الفلسطينيين.

■ شهدت صالة نقابة الفنون الجميلة بحلب مساء 1 /5 /2005 معرضاً للفنان حسين محمد ضم مجموعة من اللوحات الحروفيّة.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بطرطوس مطلع أيار 2005 معرضاً للفنان عهد شحود ضمّ أكثر من سبعين لوحة.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 6 /5 /2005 معرضاً حمل عنوان «تحية الفنانين السوريين للشعب السوفيتي» شارك فيه الفنانون: أحمد إبراهيم، إلكا إبراهيم، بتول ماوردي، حيدر يازجي، خليل عكاري، عبد الناصر شعال، عدنان عبد الرحمن، محمد غنوم، موفق قات، وليد قارصلي.

■ شهد خان أسعد باشا في دمشق مساء 6 /5 /2005 معرضاً للفنان التشكيلي السوري المقيم في باريس يوسف عبدلكي ضم مجموعة من أعماله الكبيرة الحجم المنفذة بقلم الفحم.

■ شهدت صالة كروكي للفنون مساء 7 /5 /2005 معرضاً جماعياً شارك فيه الفنانون: عز الدين شموط، باسم دحدوح، زهير دباغ، عبد الله مراد، أكثم عبد الحميد، نزار صابور، صفوان داحول، ليلى نصير.

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدرعا ظهر يوم الثلاثاء 10 /5 /2005 معرضاً جماعياً حمل عنوان «معرض الربيع الأول» شارك فيه الفنانون: نعيم شلش، أنور رحيبي، نذير إسماعيل، محمد أبو خالد، محمود جوابرة.

■ رحل في دمشق يوم 10 /5 /2005 الفنان الخزاف عبد الله عبد الغني إثر نوبة قلبية.

■ شهدت صالة السيد للفنون التشكيلية بدمشق مساء 14 /5 /2005 معرضاً للفنان ماربو موصلي ضم مجموعة من اللوحات المنفذة بتقانات لونية مختلفة.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بالهامة مساء 15 /5 /2005 معرضاً مشتركاً للفنانين: محمد الوهيبي، عمر النمر، راتب مهرة.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي باليرموك مساء 15 /5 /2005 معرضاً جماعياً حمل عنوان «لقاء الأحبة» شارك فيه الفنانون: محمد غناش، حسين الدحيم، سوسن رجب، عفيف الساير، ليلى طه.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بصافيتا يوم 17 /5 /2005 معرضاً للفنان عبد الرحمن مهنا ضم مجموعة من أعماله.

■ شهدت صالة الخانجي بحلب مساء 17 /5 /2005 معرضاً للفنان طاهر البني ضم مجموعة من أعماله.

■ شهدت صالة نصير شورى للفنون التشكيلية بدمشق مساء 18 /5 /2005 معرضاً للفنانة خلود السباعي ضم مختارات من أعمالها.

■ فاز فنان الكاريكاتير السوري عصام حسن خلال أيار 2005 بالجائزة العالمية الثانية في مسابقة النادي الصحفي في كندا والمكرسة لحرية التعبير والانتخابات، وقد شاركت 37 دولة في المسابقة.

■ شهدت صالة أتاسي بدمشق مساء 21 /5 /2005 معرضاً للفنان السوري المقيم في القاهرة منير الشعراني ضم مجموعة من أعماله الحرفيّة.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 22 /5 /2005 معرضاً للفنانين الأخوين سهير وهشام أبو فاعور حمل عنوان «الطبيعة في عيوننا».



الفنان اسكندر لوقا

■ أقيم على مدرج نقابة المعلمين بجامعة دمشق ظهر يوم 24 /5/ 2005 حفل تأبين للفنان التشكيلي الراحل د. زيدان سيلان بمناسبة مرور أربعين يوماً على وفاته.

■ شهدت صالة أوروك بدمشق معرضها الأول مساء 26 /5/ 2005 الذي حمل عنوان «أعمال معاصرة من المحترف السوري» شارك فيه الفنانون: أسماء الفيومي، هالة مهايني، نذير إسماعيل، غسان السباعي، نشأت الزعبي، خليل عكاري، حمود شنتوت، إدوار شهدا، مصطفى علي، باسم دحدوح.

■ شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق مساء 30 /5/ 2005 معرضاً لفن الكاريكاتير حمل عنوان «معرض سورية الدولي الأول للكاريكاتير» شارك فيه مجموعة من الفنانين السوريين والعرب والأجانب.

■ شهدت صالة دار كلمات بحلب أواخر أيار 2005 معرضاً للفنان عصام درويش ضم مجموعة من أعماله.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي مساء 1 /6/ 2005 معرضاً للأديب والفنان الدكتور إسكندر لوقا.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بالمزة مساء 3 /6 /2005 معرضاً للفنان علي حمدان محمد ضم مجموعة من أعماله الحرفيّة.

■ شهدت صالة المتحف الوطني بدمشق مساء 5 /6/ 2005 معرضاً للفنان كمال محي الدين حسين ضم مجموعة من أعماله السوريالية.

■ شهدت صالة عالبال مساء 4 /6/ 2005 معرضاً حمل عنوان «غرافيك شاب» شارك فيه عشرون فناناً وفنانة.

■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي بالحسكة مساء 5 /6/ 2005 معرضاً للفنان الضوئي سمير حاج حسين ضم مجموعة من الصور الضوئية التي رصد من خلالها البيئة برؤية فنية نظيفة.

■ شهدت صالة السيد للفنون التشكيلية بدمشق صباح 12 /6/ 2005 تجربة فنية جديدة، حيث قام الفنان أيمن فضة رضوان والفنان مهدي البعيني بالرسم أمام الجمهور، وفي المساء شكلت اللوحات المنجزة معرضاً فنياً تم افتتاحه بحضور عدد من الزوار والمهتمين.

■ شهدت صالة ناجي العلي للفنون التشكيلية بدمشق مساء 12 /6/ 2005 معرضاً حمل عنوان «تحية للفنان مصطفى الحلاج» شارك فيه مجموعة من الفنانين.

■ شهدت صالة فاتح المدرس بدمشق مساء 15 /6/ 2005 معرضاً استعادياً لأعماله، وذلك في ذكرى رحيله الخامسة.

■ شهد متحف الفن الحديث في اللاذقية منتصف حزيران 2005 معرضاً لعدد من الفنانات السوريات وهم: آية خير، خلود السباعي، رانية الألفي، رزان عبد العزيز، ريم طراف، سوسن جلال، سوسن معلا، عتاب حريب، عدوية ديوب، لينا ديب، منى محمود، نجوى أحمد، نوار ناصر، سهير السباعي.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بالمزة مساء 18 /6/ 2005 معرضاً جماعياً لفن الكاريكاتير شارك فيه: معتز علي، فؤاد عياش، لجين نهار.

■ أقام الفنان السوري غزوان علاف من الأسبوع الأول من حزيران 2005 معرضاً لأعماله النحتية في عاصمة تشكيا «براغ».



الفنان كمال محي الدين حسن

التشكيل العربي:

■ شهدت صالة دار المدى للثقافة والفنون مساء 2 /5/ 2005 معرضاً للنحات العراقي المقيم في دمشق منقذ سعيد حمل عنوان «الأعمال التركيبية».

■ شهدت صالة «ع جدران» في العاصمة الأردنية عمان مساء 23 /5/ 2005 معرضاً حمل عنوان «زوروا فلسطين - رحلة عبر الفن المعاصر». من أبرز المشاركين في هذا المعرض: تيسير بركات، نبيل عناني، سليمان منصور، خالد حوراني، فيرا غازي، أسد عزمي، رنا بشارة، كمال بلاطة، سامية حلبي، ابراهيم نوباني، خليل ريان، سمير سلامة، ناصر السومي، هاني زعرب، أحمد كنعان.

- جريدة الدستور الأردنية 22 /5/ 2005

■ بدأ المتحف المصري بالقاهرة مطلع أيار 2005 بعرض 15 قطعة أثرية يُطلق عليها «وجوه الغيوم» وهي تعود للعصريين اليوناني والروماني. من اللوحات المعروضة لوحة تمثل وجه سيدة عرف اسمها وتدعى «ديموس» رسمت على الخشب. وتمت معرفة اسم السيدة من خلال شريط كتب عليه اسمها بأحرف ذهبية وضع على صدر المومياء التي كانت تغطي وجهها. وقد استخدم الرومان هذه اللوحات في القرن الميلادي الأول بديلاً عن القناع الذي كان يستخدمه الفراعنة. ويأتي عرض هذه اللوحات التي اعتبرتها مديرة المتحف المصري (وفاء صديق) موناليزات مصريّة للدلالة على أهميتها وقيمتها الفنية ضمن خطة المتحف لإقامة عروض لبعض كنوز الآثار المصرية.

- جريدة البعث الثورية 12 /6/ 2005

■ أصدر التشكيلي المصري «عصمت داوستاشي» في الأسبوع الأول من حزيران 2005 كتابه الجديد المعنون (معرض في كتاب للفن). قال داوستاشي على الغلاف الأخير لكتابه: إن إقامة المعارض التشكيلية في قاعات العرض أصبحت عبثاً للفنان الطموح الذي يرغب في أن يؤثر إبداعه على مجتمعه أو تصل أفكاره إلى الناس، فالجمهور لا يتابع، والحركة النقدية لا تُقيّم الأعمال الفنية، والمساحة المتاحة للفنون التشكيلية في وسائل الإعلام شحيحة باعتبارها فنوناً غير جماهيرية. وذكر أن القلة من الذين يقتنون الأعمال الفنية يفضلون الأعمال التجارية والمزيفة.

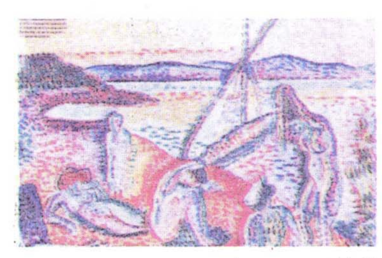
- جريدة الاتحاد الإماراتية 13 /6/ 2005

التشكيل العالمي:

■ شهدت صالة المعارض في دار المدى للثقافة والفنون بدمشق مساء 14 /4/ 2005 معرضاً للفنانة ريتا أرزوا ضم مجموعة من الرسوم والمنحوتات.

■ كعادتها في تناول مواضيع أشهر الفنانين البارزين في عالم الرسم والنحت والتصوير، اختارت مجلة «لونيغارد» الفرنسية في عددها الأخير،

الفنانة ريتا أرزوا



الفنان جورج سواره

التذكير بأحد أعظم رائدي المدرسة التنقيطيّة وهو الفنان الانطباعي المشهور «جورج سوراه» الذي يعرض له اليوم العشرات من لوحاته وأعماله الفنية في متحف «أورساي» في فرنسا. وتعتبر التنقيطية واحدة من طرق الرسم.

- مجلة «المرأة اليوم» الظبيانية 23 /4/ 2005

- توفي يوم 22 /4/ 2005 النحات إدواردو باولوزي مؤسس حركة (فن البوب) في بريطانيا عن عمر يناهز 81 عاماً. وكان الفنان الذي اشتهر بأعمال الفسيفساء والرسم والملصقات، أصيب بمرض خلّف عنده تلفاً في المخ وألزمه مقعداً متحركاً منذ أربعة أعوام.

- جريدة «الاتحاد» الظبيانية 24 /4/ 2005

- أحيت مجلة «لوفيغارو» الفرنسية في عددها الأخير، سيدة الفنان التجريدي الشهير «موندريان» الذي تمكن بفضل موهبته في عالم الرسم من شق طريق طويل في المدرسة التجريدية، وكان من

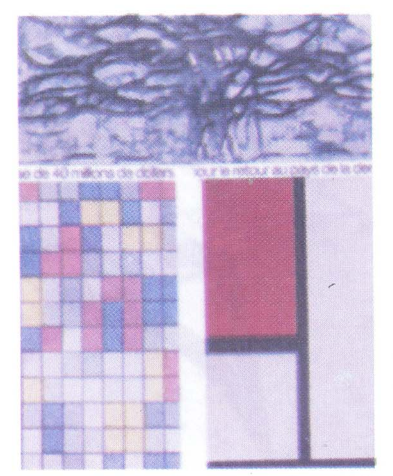
أول مؤسسيها وروادها.

- مجلة «المرأة اليوم» الظبيانية 30/4/2005

■ شهدت صالة بلاد الشام في حلب مساء 3/5/2005 معرضاً للفنانة التركية «كيتي طوغلامان الأشقر». تمتاز أعمال هذه الفنانة بالتجديد الذي لا يتوقف مطلقاً، وهي تستلهم أفكارها من الطبيعة والدراويش بدوراتهم اللانهائي.

- جريدة «تشرين» السورية 3/5/2005

■ لفت النظر أخيراً في دار سوزبي لبيع اللوحات الفنية بالمزاد، لوحة لها علاقة بسورية ودمشق، بل بحي من أحيائها المعروفة (حي الشعلان). وكما هو معروف، فقد كان هذا الحي مقراً لشيوخ وأمراء قبيلة الشعلان السورية المعروفة. فمن بين معرض لفنون غطّت فترة ما بعد الحرب



الفنان موندريان



الفنان جان مارك دالانيجرا

الفنان ألبرت سيزان برنس

العالمية الأولى، عرضت لوحة لأحد زعماء القبائل العربية في سورية هو الشيخ نواف الشعلان للفنان البريطاني «أربك كينيغتون 1880ـ1960» وهي لوحة كبيرة (متر × متران). بيعت هذه اللوحة بنحو 11500 جنيه استرليني، وقد أعلن مشتريها المجهول أنه سيقيم مزاداً عليها يبدأ بالمليون جنيه.

ـ جريدة «المحرر» 7 /5/ 2005

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الفرنسي بدمشق مساء 3 /5/ 2005 معرضاً ضوئياً للفنان الفرنسي أنطوان داغاتا ضمن تظاهرة أيام التصوير الضوئي في دمشق للسنة الخامسة.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الألماني (معهد غوته) بدمشق مساء 12 /5/ 2005 معرضاً ضوئياً

للفنانة الألمانية ميلاني فيورا.

- شهدت صالة المعارض في دار المدى للثقافة والفنون بدمشق مساء 15/ 5/ 2005 معرضاً حمل عنوان «مدرسة بلغراد للغرافيك» شارك فيه سبع فنانات هن: ليليانا ستويانوفيتش، دوشيتا جاركوفيتش، ميليتسا أنتونيافيتش، فيسنا ستايجبيتش، ميليتسا جاركوفيتش، ميلكا فويوفيتش، أنينا رادوشيفتيش كوتسيف.

- تناولت مجلة «لوفيغارو» في عددها الأخير الفنان الانطباعي المشهور الدكتور «ألبرت سيزان بارنس» الذي يعتبر أكثر الفنانين ثراءً في زمنه، وذلك لأنه جمع ثروة كبيرة من أعماله الفنية تجاوزت قيمتها ستة مليارات دولار.

. مجلة «المرأة اليوم» الظبيانية 28 /5/ 2005

- أشارت مجلة «لوفيغارو» الفرنسية في عددها الأخير بأعمال أحد أشهر الفنانين الرواد الذين اشتهروا بإتقان الرسم الخطي هو الفنان الألماني «ريتشرد ليندنر» الذي عُرف برسومه الخطية الجريئة.

. مجلة «المرأة اليوم» الظبيانية 21 /5/ 2005

- شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الفرنسي بدمشق مساء 7 /6/ 2005 معرضاً للفنان الفرنسي جان مارك دالانيجيرا ضم عشر لوحات من الحجم الكبير.

- شهدت دار البعث للفنون الجميلة مساء 13 /6/ 2005 معرضاً لفن الغرافيك الإسباني المعاصر، ضم اثنين وخمسين لوحة لثمانية وعشرين فناناً وفنانة ينتمون لأجيال مختلفة.

- شهدت العاصمة الكويتية «هافانا» في الأسبوع الأول من حزيران 2005 معرضا للفنان «خوان أنطونيو بيكاسو» حفيد الجد الأكبر للفنان الإسباني الشهير «بابلو بيكاسو» ضم المعرض 15 لوحة مائية.


الفنان ريتشرد ليندنر

* * *

.. الأخيرة ..

طغت التكنولوجيا على كل شيء في حياة الإنسان المعاصر، فبات يعيش ويعمل ويتحرك ويلبس ويأكل ويشرب بمعطياتها الأكثر من أن تحصى في حياته.فقد طاولت التكنولوجيا وسائل حياته اليومية: في المنزل ومكان العمل ووسائل النقل والحركة ووصلت إلى صناعته وزراعته وثيابه ... وحتى عواطفه، ما خلق حالة من العزل القاسية، بينه وبين الطبيعة والبساطة والفضاءات الرحبة النقية الرومانسية، التي كانت تحلق فيها روحه، فيتوازن بها ومن خلالها، مادة وروحاً.

طغيان التكنولوجيا ومعطياتها الكثيرة، على كافة مرافق ومظاهر حياة الإنسان المعاصر، جعل هذه الحياة باردة، معطوبة، قاسية، خاوية، وبائسة. ولأن الطبيعة، بخاماتها وموادها وأشيائها البسيطة، الجميلة، كانت ولا تزال، من أبرز وأهم المظاهر التي توفر للإنسان، الراحة الجسديّة والنفسية، وتعيده إلى الحضن الحنون، والخلاص الجميل، والمتنفس الأنقى، للروح والأحاسيس والعواطف، أصبح الشغل الشاغل للإنسان المعاصر، تمتين علاقته بالطبيعة وأشيائها البسيطة المريحة، وتالياً، إدخالها إلى مسكنه، ومكان عمله، والشارع الذي يعبر فيه، وكل شيء في حياته،يمكن أن يحتضن شيئاً من الطبيعة، أو رجعاً من بساطتها المنعشة العذبة.

لم يقتصر طغيان التكنولوجيا على حياة الإنسان في الدول المتطورة فقط، بل طاول أيضاً، حياة الإنسان في الدول الناميّة، وتلك التي في طور النمو، وحتى حياة إنسان الدول المتخلفة، حيث طالتها المعطيات التكنولوجية، بهذا الشكل أو ذاك.

وللتحايل على البرودة والقسوة التي تسم معطيات التكنولوجيا (رغم أنها سهلت إلى حد كبير، حياة الإنسان ويسرتها وحوّلت العالم إلى قرية كونيّة صغيرة) أخذ الإنسان يوثق علاقته بالطبيعة، ويُدخل مظاهرها المختلفة، إلى بيته ومكان عمله، ممثلة بالورود والأزاهير والنباتات الصالونيّة، والمتسلقة على الجدران، أو تلك التي تزين الشرفات والمداخل والساحات والشوارع وحتى أسطح الأبنية والعمائر.

قيام الإنسان بتلوين، عمارته وأدوات حياته اليوميّة، بهذه المظاهر البسيطة النقية الحاضنة لنبض الأرض والطبيعة البكر ... محاولة منه، لخلق الفضاء المناسب، لانطلاق الروح، وترطيب الإحساس، وهدم حصارات القلب، وغسل صدأ العصر، الذي جاء مع التكنولوجيا، بإرادة الإنسان الشريرة، واستخداماته الخاطئة لمعطياتها التي كان يجب أن توضع في خدمة حياته المادية والروحية، وليس قتلها وتدميرها وتشويهها.

أمين التحرير